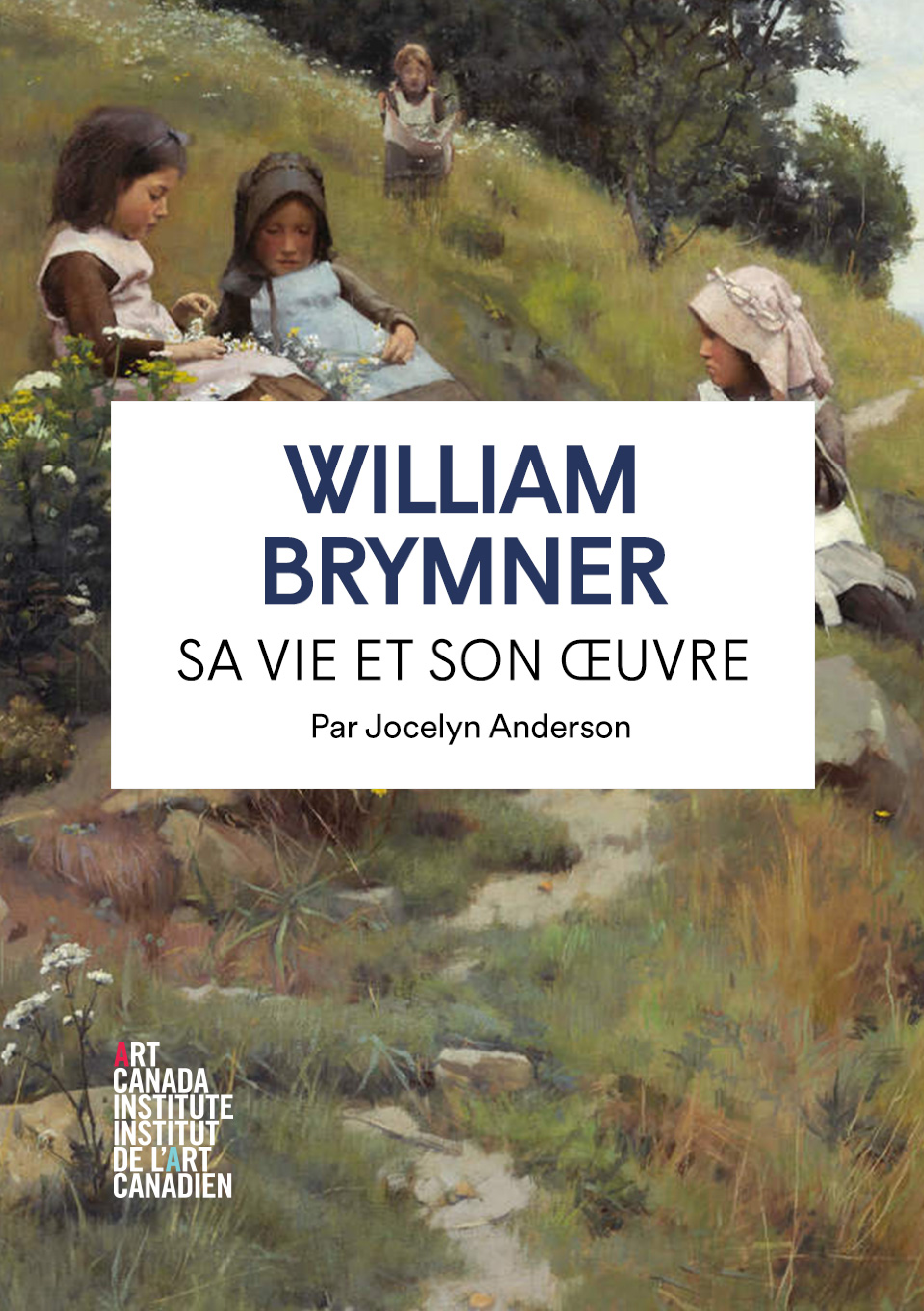


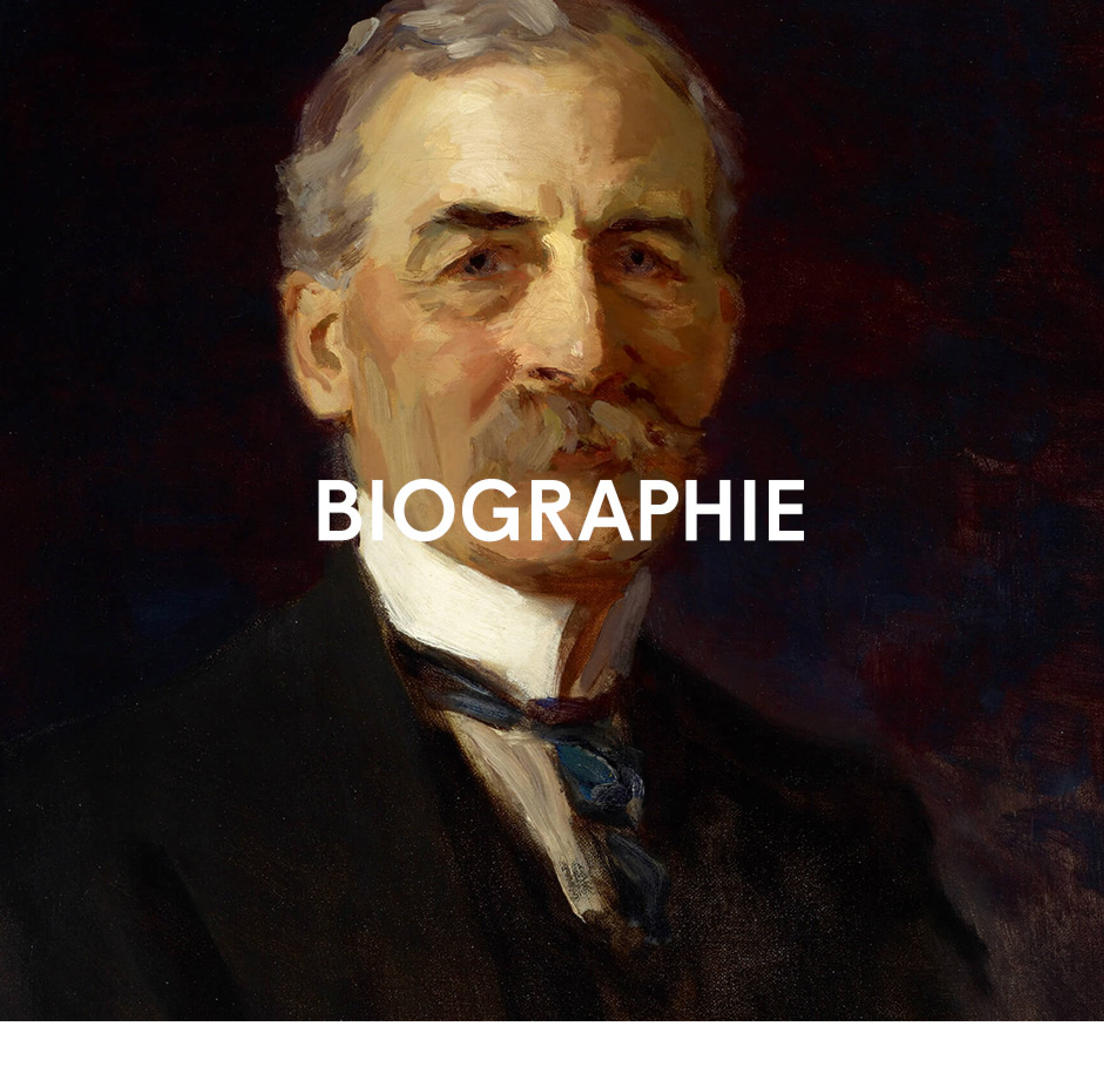
WILLIAM BRYMNER

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Jocelyn Anderson

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

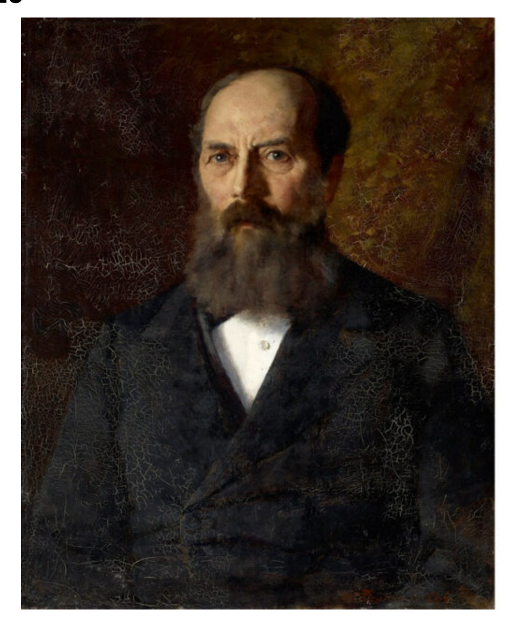
Table des matières



BIOGRAPHIE

William Brymner (1855-1925), un homme en avance sur son temps, est le père de l'art moderne canadien. A. Y. Jackson et Arthur Lismer lui attribuent le mérite d'avoir transformé l'art à Montréal; sans lui, le Groupe de Beaver Hall et le mouvement impressionniste canadien ne s'y seraient pas implantés. Éducateur estimé et admiré à une époque où le Canada s'établit en tant que pays, Brymner compte parmi ses élèves des légendes telles que Helen McNicoll, Edwin Holgate, Clarence Gagnon, Prudence Heward et Anne Savage. Artiste aventureux et voyageur insatiable, tant en Europe qu'au Canada, Brymner cherche constamment de nouveaux sujets. Au plus fort de sa carrière, il est largement reconnu comme un leader artistique au Canada.

L'ENFANCE ET LES PREMIERES ŒUVRES



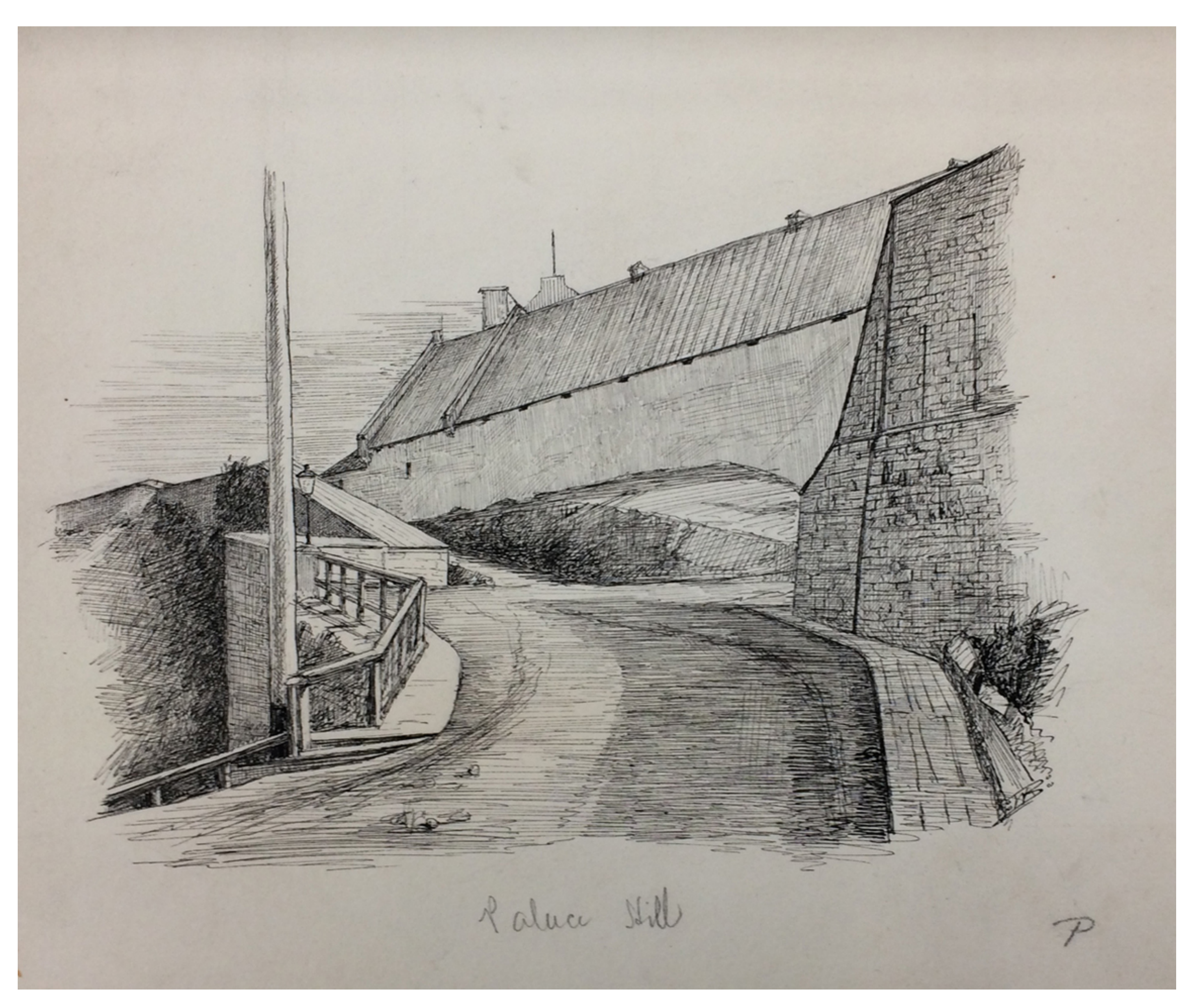

GAUCHE : William Brymner, *Douglas Brymner*, 1866, huile sur tissu, 70,7 x 56,4 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Franklin Brownell, *Jean Thomson*, 1883, huile sur tissu, 32,7 x 24,8 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

William Brymner est né à Greenock, en Écosse, en 1855. Il est l'aîné des enfants de Douglas Brymner et de Jean Thomson, qui émigrent au Canada en 1857. Bien que Brymner passe presque toute son enfance et la plus grande partie de sa vie adulte au Canada, ses origines écossaises demeurent un élément important de son identité. Ainsi, lors de sa visite en Écosse en 1878, il confie : « Mon air natal semble me convenir parce que je ne me suis jamais senti aussi bien de ma vie[1]. » Ses amis et collègues au Canada le considèrent également comme un Écossais. Dans les souvenirs qu'il garde du peintre, le marchand d'art William R. Watson remarque que Brymner n'a jamais perdu l'accent écossais qu'il a acquis de ses parents[2]. À la mort de Brymner, une notice nécrologique le décrit comme « grand et mince et typiquement écossais[3]. »

On sait peu de choses sur l'enfance de l'artiste, mais les lettres qu'il a écrites plus tard dans sa vie indiquent qu'il est proche de sa famille, en particulier de ses parents. Ils s'installent d'abord à Melbourne, au Québec, et Brymner fréquente le St. Francis College à Richmond. La famille s'établit ensuite à Montréal en 1864. Adolescent, Brymner s'intéresse au dessin et au design. En 1868, alors qu'il est encore à l'école, il s'inscrit à des cours du soir au Conseil des arts et manufactures de la province de Québec, une école qui propose des cours de dessin pour promouvoir le design industriel[4]. Les parents de Brymner l'encouragent à suivre ses intérêts et, en 1870, lorsqu'il termine ses études, son père prend les dispositions nécessaires pour qu'il suive des cours auprès de l'architecte Richard Cunningham Windeyer (1831-1900). À ce moment-là, l'objectif de Brymner est de devenir architecte (il faudra attendre près de dix ans avant qu'il ne se décide à renoncer à cette carrière). Malheureusement, il est trop jeune pour travailler dans le bureau de Windeyer – il est « si petit qu'il doit se tenir sur un banc pour mettre ses coudes au-dessus de la planche à dessin[5]. » Finalement, Brymner quitte l'architecture pour étudier le français au séminaire de Sainte-Thérèse.

En 1872, la famille Brymner s'installe à Ottawa lorsque Douglas Brymner accepte un poste de commis aux archives pour le gouvernement du Canada. La fédération canadienne, créée depuis cinq ans à peine, c'est-à-dire à l'issue de la signature de l'Acte de l'Amérique du Nord britannique par l'Ontario, le Québec, la Nouvelle-Écosse et le Nouveau-Brunswick, fait du Canada un dominion au sein de l'Empire britannique. En tant que pays doté d'une nouvelle identité nationale, le Canada n'a pas d'archives officielles. La première tâche de Douglas est de les établir et il se met rapidement à la recherche de documents[6]. Il a sans doute misé sur les liens qu'il a établis dans

ce milieu de travail pour aider son fils à obtenir un emploi au bureau de Thomas Seaton Scott (1826-1895), l'architecte en chef du ministère des Travaux publics – il s'agit là de l'une des nombreuses occasions où le soutien du père s'est avéré essentiel pour le fils. Bien que Brymner ne soit pas connu pour avoir conçu des bâtiments pour le ministère alors qu'il y travaillait, il visite la ville de Québec (peut-être à la demande de Scott) en 1876 et fait une série de dessins de ses fortifications et de ses rues. Ces dessins, notamment *Mountain Hill Looking Up* (*La côte de la Montagne, en regardant vers le haut*) et *Palace Hill* (*La côte du Palais*) témoignent de ses premiers efforts pour maîtriser la perspective et dépeindre l'espace urbain.



William Brymner, *Palace Hill* (*La côte du Palais*), 1876, stylo et encre sur papier, 29,8 x 29,8 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Brymner devient un jeune homme aimable mais sérieux. Dans une lettre à son frère, Douglas rapporte que son fils économise pour étudier à la Royal Academy de Londres et commente : « C'est une grande bénédiction qu'il soit si sérieux et qu'il ne s'associe qu'avec des camarades très sérieux, de sorte que nous n'avons jamais la moindre inquiétude à son sujet[7]. » Malgré cette fière affirmation, les parents de Brymner sont vraisemblablement préoccupés par les projets de leur fils. Les possibilités dans le domaine de l'art et du design au Canada sont alors limitées et de nombreuses organisations artistiques n'en sont qu'à leurs premiers balbutiements. L'Académie royale des arts du Canada

(ARC) ne sera pas fondée avant 1880. De plus, de nombreux mécènes considèrent encore l'Europe, ses bâtiments et ses collections d'art comme les normes à imiter au Canada. Ainsi, de nombreux artistes canadiens en herbe concluent qu'il est nécessaire d'aller à l'étranger – ce qui constituerait un investissement essentiel pour une carrière future. Ils pensent que l'Europe est le lieu idéal pour apprendre : par exemple, Robert Harris (1849-1919), un artiste canadien en voyage dans la Ville Lumière en 1877, déclare que l'atelier dans lequel il étudie est « peut-être le meilleur de Paris, *c'est-à-dire du monde*[8]. » Brymner partage sans aucun doute ce point de vue. Bien que la formation en Europe soit coûteuse, à l'hiver 1878, il s'embarque pour la Grande-Bretagne, où il rend visite à des parents en Écosse avant de s'installer dans la capitale parisienne.

LES ÉTUDES À PARIS

En mars 1878, Brymner arrive à Paris avec l'intention d'étudier l'art et le design – il envisage toujours de devenir architecte. La ville lui offre un accès inégalé aux œuvres d'art : des peintures de grands maîtres au Louvre aux expositions d'œuvres d'artistes français contemporains dans d'autres musées, des peintres académiques aux impressionnistes auxquels il s'intéressera plus tard dans sa vie. Paris accueille également une communauté dynamique d'étudiants expatriés et attirés par les écoles d'art de la ville qui proposent des programmes s'appuyant sur celui de l'École des beaux-arts. Les élèves commencent par dessiner des moulages, souvent de statues antiques, avant de passer au dessin de modèles vivants et, enfin, à la peinture. Cette approche de la formation artistique est promue par l'École, mais il est difficile d'être admis dans cette institution, car l'offre de places aux étudiants non français est limitée et l'admission nécessite la réussite d'examens difficiles. De nombreux étudiants internationaux, dont Brymner, se retrouvent dans des écoles alternatives et dirigent leurs études eux-mêmes.



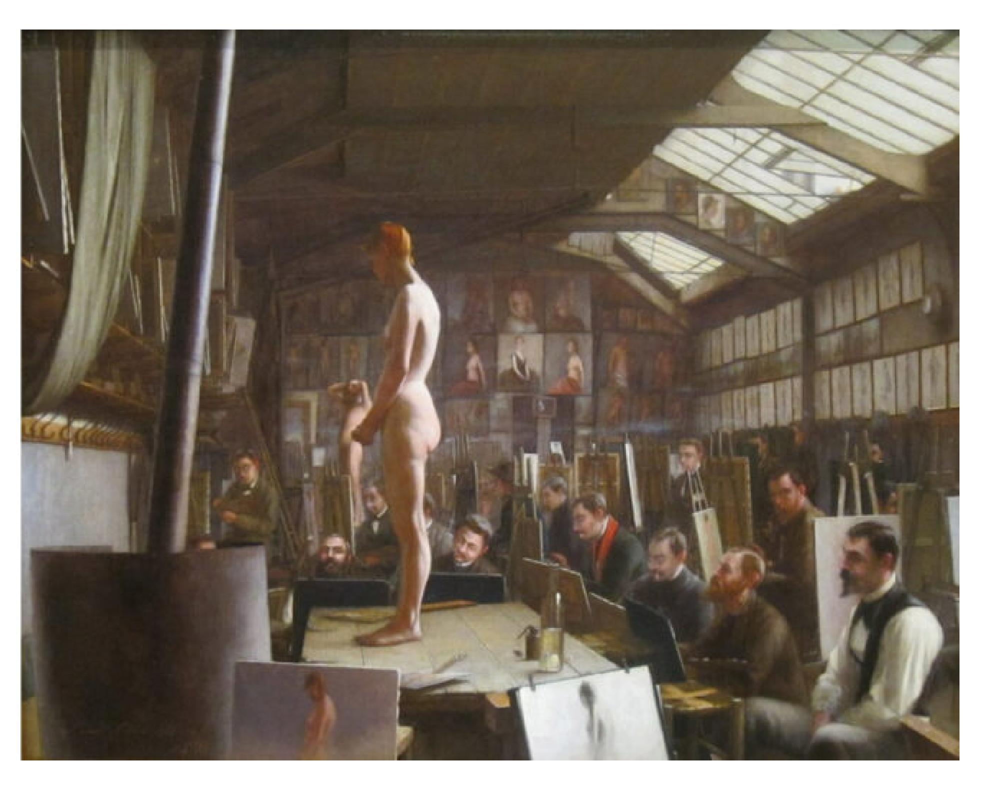
Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1882, huile sur toile, 96 x 130 cm, Courtauld Gallery, Londres.

À son arrivée dans la Ville Lumière, Brymner décroche un emploi dans la section canadienne de l'Exposition de Paris, où il participe à la mise en espace des œuvres. Comme les autres expositions universelles, cette édition présente un large éventail d'objets, avec un accent particulier sur les ressources naturelles et les produits manufacturés. Elle sert également à montrer la puissance coloniale de l'Europe, reflet de la domination européenne dans la politique mondiale. (Les expositions canadiennes se trouvent dans la section consacrée à l'Empire britannique[9].) Pour le jeune homme, le poste implique de longues heures en échange d'un salaire bien nécessaire, mais il trouve tout de

même le temps d'explorer les expositions d'autres pays, en notant : « Cela vaut la peine de se promener pour voir les différentes méthodes de travail et les types d'outils utilisés par les Russes, les Chinois, les Néerlandais et les Espagnols[10]. » Mais Brymner est venu à Paris pour étudier l'art et il a déjà commencé à suivre des cours du soir à l'École gratuite de dessin[11].

En juillet 1878, le travail de Brymner à l'exposition se termine, ce qui lui donne plus de temps pour se consacrer à ses études artistiques[12]. Il commence à prendre des cours de dessin supplémentaires avec un nouveau professeur, puis, en octobre, il s'inscrit à l'Académie Julian[13]. Parmi ses professeurs figurent les célèbres peintres français Jules-Joseph Lefebvre (1836-1911), Gustave Boulanger (1824-1888), Tony Robert-Fleury (1837-1911) et William Bouguereau (1825-1905), tous reconnus pour leur talent dans la représentation de la figure humaine. Le programme de Brymner à l'Académie s'apparente à la progression traditionnelle suivie à l'École des beaux-arts. Le dessin est au centre de ses préoccupations et il commence à esquisser des moulages en plâtre[14]. Au début du mois de janvier 1879, il se lance dans le dessin d'après modèles vivants[15].





GAUCHE : « Canadian Trophy (Trophée canadien) » à l'Exposition de Paris, illustration tirée de *The Graphic*, 6 juillet 1878. DROITE : Jefferson David Chalfant, *Bouguereau's Atelier at the Académie Julian* (*L'atelier de Bouguereau à l'Académie Julian*), Paris, 1891, huile sur panneau, 28,6 x 36,8 cm, Fine Arts Museums of San Francisco.

Tout au long de ses études, Brymner entretient une longue correspondance avec ses parents où il donne de nombreux détails sur son travail ainsi que sur ses inquiétudes financières. Il explique à plusieurs reprises les coûts auxquels il doit faire face. Déterminé à montrer qu'il est économe, il réduit ses dépenses au point d'avoir souvent faim; rétrospectivement, il estimera que cette privation l'empêchait de se concentrer sur son travail[16]. Il a également le mal du pays. Trente ans plus tard, il se confie à un ami : « Je me souviens du sentiment de ne jamais recevoir assez de lettres de chez moi […] Après un certain temps, malheureusement, on commence à ne plus s'en soucier autant et puis peut-être pas du tout. Je n'ai pas encore atteint ce stade et j'espère ne jamais y arriver[17]. »

Bien qu'il doute de ses capacités, Brymner laisse entrevoir dans sa correspondance qu'il est un étudiant concentré et discipliné. Il admire tout particulièrement l'approche pédagogique de Robert-Fleury, soulignant : « J'aime beaucoup sa façon de corriger […] Il ne met aucune ligne sur le papier ou du moins très rarement, mais sa façon de mettre les choses en pièces est ahurissante[18]. » Robert-Fleury est un professeur encourageant et, lorsqu'il remarque que Brymner semble se forcer à dessiner, il conseille une pause, déclarant : « il fant [sic] vous amuser en dessinant[19]. »





GAUCHE : William Brymner, *Old Man Painting in the Louvre, Paris* (*Vieil homme peignant au Louvre, Paris*), 1880-1881 et 1902-1903, eau-forte, aquatinte, rehauts d'aquarelle, 19,9 x 14,9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : William Brymner, *A Street in Paris* (*Une rue à Paris*), v.1878-1885, plume et encre noire sur papier vélin, 27,7 x 14,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En dehors de ses cours à l'Académie, Brymner cherche des possibilités d'apprentissage en ville. Il visite de nombreux sites connus à Paris et aux alentours, mais explore aussi des lieux choisis au hasard dans la campagne française, faisant des croquis des endroits qu'il voit. Comme de nombreux autres étudiants en art de la ville, il étudie également en copiant des œuvres du Louvre, une expérience qu'il représente plus tard dans une gravure.

C'est lors de son séjour en Europe que Brymner se décide à devenir peintre. En février 1879, il annonce à son père avoir « abandonné toute idée d'être architecte [et] s'efforc[er] de s'orienter vers la peinture[20]. » Un an plus tard, il déclare : « Je dois rester encore un an. Je n'ai maintenant plus aucun doute sur la possibilité de réussir ce que j'ai commencé avec tant de peur et de tremblements[21]. » Il est non seulement déterminé à devenir un artiste, mais également résolu à ne pas enseigner l'art, confiant à sa mère : « J'espère du fond du cœur ne jamais avoir besoin de devenir maître dans une école d'art[22]. » En 1880, cependant, la nécessité financière l'oblige à rentrer au Canada et à se mettre à l'enseignement[23].

L'ARTISTE AMBITIEUX

Brymner réalise *Self Portrait* (*Autoportrait*), 1881, à son retour à Ottawa. L'œuvre révèle un jeune homme confiant, même si l'artiste commence à peine à établir sa carrière. Il espère éviter l'enseignement, mais il a besoin d'un revenu. C'est pour cette raison qu'il accepte, comme solution temporaire, un poste à l'École d'art d'Ottawa. Au cours de l'été 1881, Brymner retourne à Paris avec l'intention de reprendre officiellement ses études, mais il est atteint de rhumatisme articulaire aigu et rentre à Ottawa à l'automne. Au printemps, il est rétabli et accepte une commande pour créer les illustrations du livre de l'écrivain Joshua Fraser, *Shanty, Forest and River Life in the Backwoods of Canada* (1883), vraisemblablement parce qu'il est à court d'argent. Il retourne à l'École d'art d'Ottawa cet automne-là, mais n'y reste que jusqu'au printemps.



Membres de l'École des arts d'Ottawa, 1890, photographie de William James Topley. De gauche à droite : Franklin Brownell, Michel Frechette, William Brymner, John Watts, Frank Checkley et Lawrence Fennings Taylor.

Brymner regagne l'Europe à l'été 1883. Il passe du temps à peindre en Bourgogne avec l'artiste britannique Frederick Brown (1851-1941) et se rend également à Paris, où il reprend son travail à l'Académie Julian. Il estime que le fait d'être en Europe présente plusieurs avantages. Dans une lettre à sa mère, il note que « les modèles sont beaucoup moins chers et plus faciles à trouver qu'au Canada[24]. » À son père, il explique : « Je préfère de loin faire mon travail d'été de ce côté-ci avec d'autres, qui savent peindre, plutôt que d'aller travailler tout seul au Canada. Je pense aussi qu'il sera plus facile de vendre les travaux réalisés ici[25]. » Il souhaite en outre demeurer au fait de l'art européen. À l'hiver 1884, Brymner visite l'exposition commémorative consacrée à Édouard Manet (1832-1883), à l'École des beaux-arts, une expérience dont il se souviendra plus tard dans sa vie[26]. Il admire Manet parce qu'il peint en plein air et il croit que ses œuvres tardives, entre autres *Un bar aux Folies Bergère*, 1882, resteront longtemps dans les mémoires[27].

Au printemps 1884, Brymner se rend dans le Yorkshire avec l'artiste britannique Frederick W. Jackson (1859-1918) et l'artiste canado-britannique James Kerr-Lawson (1862-1939), qui travaillaient tous deux à Paris cet hiver-là. Le groupe choisit de rester à Runswick Bay, où Brymner produit un ensemble de peintures décisives. Parmi celles-ci, figurent *A Wreath of Flowers* (*Une gerbe de fleurs*), 1884, une œuvre vaste et complexe qui lui permet de présenter son diplôme à l'Académie royale des arts du Canada (ARC), *The Lonely Orphans Taken to Her Heart* (*Les orphelines esseulées qu'elle a prises en affection*), 1884, ainsi que des œuvres de plus petits formats.



William Brymner, *The Lonely Orphans Taken to Her Heart* (*Les orphelines esseulées qu'elle a prises en affection*), 1884, huile sur toile, 71 x 91,2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Bien qu'il soit artistiquement productif en Angleterre, Brymner a toujours peur de manquer d'argent et doute de la faisabilité d'une carrière en peinture. Son père essaie de vendre ses œuvres au Canada, mais le succès est limité et, lorsqu'elles ne se vendent pas, Brymner déclare qu'il n'a plus « le même courage pour continuer à peindre[28]. » Après plusieurs mois dans le Yorkshire, il reprend ses études à Paris en janvier 1885. Il s'inscrit à nouveau à temps partiel à l'Académie Julian, estimant que ce devrait être son dernier hiver là-bas, car « ce que je fais de plus doit être fait pour moi-même. Mais je pense qu'il est important pour moi d'avoir ce dernier tour[29]. » Brymner veut également créer une œuvre qui améliorerait sa réputation d'artiste et en cela il a réussi : *Border of the Forest of Fontainebleau* (*Au bord de la forêt de Fontainebleau*), 1885, une peinture de paysage inspirée par la collectivité de Barbizon, est acceptée pour être exposée au Salon de Paris. Pour Brymner, il s'agit d'une réalisation majeure.



William Brymner, *Four Girls in a Meadow, Baie-Saint-Paul* (*Quatre jeunes filles dans un pré à Baie-Saint-Paul*), 1885, huile sur toile, 39 x 46,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L'admission au Salon est prestigieuse mais peu lucrative et Brymner rentre au Canada. Il passe l'été 1885 à Baie-Saint-Paul, dans le Bas-Saint-Laurent, au Québec, un endroit qu'il a peut-être choisi parce qu'il lui rappelle la campagne française[30]. Il y continue de travailler sur des sujets similaires à ceux qu'il a peints en Europe, notamment les enfants qui jouent dehors. *Four Girls in a Meadow, Baie-Saint-Paul* (*Quatre jeunes filles dans un pré à Baie-Saint-Paul*), 1885, et *The Books They Loved They Read in Running Brooks* (*Ils aimaient à lire dans les ruisseaux fuyants*), 1885, sont parmi ses premières peintures à l'huile représentant le Québec rural, un sujet qu'il reprend à maintes reprises tout au long de sa carrière. Il finit par être connu pour ses représentations des paysages et des habitants du Canada français. En 1885, cependant, ses œuvres de Baie-Saint-Paul laissent voir son intention de créer une continuité thématique dans sa peinture malgré son départ d'Europe.

Un an plus tard, Brymner se rend dans l'Ouest du Canada. Le Chemin de fer Canadien Pacifique (CFCP) est achevé en novembre et il s'agit là d'un projet transformateur pour l'ensemble du pays. La Colombie-Britannique s'est jointe à la Confédération en 1871, à la suite d'un accord qui stipule que le Canada doit construire un chemin de fer qui la relie aux provinces de l'est du pays –

l'Ontario, le Québec et les Maritimes. L'achèvement du chemin de fer permet de tenir cette promesse, mais il conduit également le gouvernement à encourager la colonisation massive des Prairies et, du même souffle, à forcer les peuples autochtones à s'installer dans des réserves à coups de mesures de plus en plus draconiennes.

Brymner est témoin de tous ces changements lors de ce voyage d'une importance capitale pour son œuvre. Il s'agit d'une autre décision stratégique : il est au courant que le CFCP commande des paysages représentant les montagnes Rocheuses à des artistes du Canada et de l'étranger. John Arthur Fraser (1838-1898), notamment, a reçu une commande d'aquarelles; l'une des œuvres qu'il a créées pour cette occasion est *Summit Lake near Lenchoile, Bow River, Canadian Pacific Railway* (*Lac Summit près de Lenchoile, rivière Bow, Canadien Pacifique*), 1886[31]. Pour démontrer ses capacités, Brymner, alors qu'il séjourne près du col Rogers, entame une peinture de cinq pieds de long, une œuvre « destinée à battre cet Aitkins [sic], qui sort de Glasgow pour peindre les Rocheuses pour le CFCP[32]. » (Il est manifestement au courant que James Alfred Aitken (1846-1897) travaille pour le chemin de fer). Peindre à une telle échelle est un défi et, quelques jours plus tard à peine, il déclare : « Un tableau de 5 pieds, ce n'est pas de la rigolade[33]. » Il n'écrit rien de plus sur ce tableau, qu'il n'a probablement pas terminé. Plus tard dans sa carrière, cependant, Brymner peint d'autres vues des montagnes.





GAUCHE : John A. Fraser, *Summit Lake near Lenchoile, Bow River, Canadian Pacific Railway* (*Lac Summit près de Lenchoile, rivière Bow, Canadien Pacifique*), 1886, aquarelle sur mine de plomb sur papier vélin, collé sur toile, 65,8 x 92,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : L'honorable Donald A. Smith enfonce le dernier crampon pour compléter le chemin de fer Canadien Pacifique, Colombie-Britannique, 1885, photo d'Alexander Ross.

Ce voyage de 1886 est également important car Brymner passe des semaines dans la réserve de la nation Siksika près de Gleichen (aujourd'hui en Alberta). Les étrangers ne sont généralement pas autorisés à y vivre, mais l'agent des Indiens local, Magnus Begg, lui donne son accord pour quelques semaines. On ne sait pas très bien pourquoi cette exception est accordée (ni même pourquoi Brymner souhaite y vivre). Le peintre pense que Begg a pris la décision de son propre chef et il craint de demander une autorisation officielle aux autorités fédérales à Ottawa[34]. C'est à la réserve qu'il réalise l'une des œuvres les plus marquantes de sa carrière, *Giving Out Rations to the Blackfoot Indians, NWT* (*Distribution de rations aux Pieds-Noirs, T.N.-O.*), 1886, une image obsédante illustrant les rations alimentaires gouvernementales distribuées au peuple Siksika. Le temps passé dans la réserve a un impact limité sur son œuvre dans

l'ensemble, mais les souvenirs de sa visite sont toujours vifs plus de vingt ans plus tard lorsqu'il les relate en détail dans une longue lettre à un ami, l'artiste Edmund Morris (1871-1913)[35].



William Brymner, *Hermit Mountain, Rogers Pass, Selkirk Range* (*Le mont Hermit, le col Rogers, les monts Selkirk*), 1886, huile sur toile, 154,5 x 213,8 cm, Musée Glenbow, Calgary.

Cultiver sa réputation d'artiste représente un défi, mais, entre 1882 et 1886, Brymner connait des années parmi les plus productives de sa carrière. C'est à cette époque qu'il produit plusieurs peintures à l'huile de grand format qui lui permettent de s'imposer comme artiste professionnel, notamment *Au bord de la forêt de Fontainebleau*, 1885. En plus de soumettre régulièrement ses œuvres à des expositions, Brymner est élu, en 1886, membre à part entière de l'ARC. La même année, ses tableaux *Une gerbe de fleurs*, 1884, et *Crazy Patchwork* (*La courtepointe bigarrée*), 1886, sont sélectionnés pour la Colonial and Indian Exhibition (Exposition coloniale et indienne), un événement de grande envergure tenu à Londres destiné à célébrer l'Empire britannique et en particulier les possessions impériales de la Grande-Bretagne en Inde. Il s'agit de réalisations notables pour un jeune artiste canadien, mais elles ne génèrent pas de succès financier significatif. Pour Brymner, l'argent demeure une source de préoccupation importante.

LE PROFESSEUR D'ART AMBIVALENT

À l'automne 1886, Brymner accepte un poste de professeur à la Art Association of Montreal (AAM). Il y enseigne pendant plus de trente ans, mais à l'époque, il a plus ou moins d'intérêt pour cet emploi et a plutôt l'ambition de faire

progresser sa propre création. En mars 1889, il écrit à son père qu'il n'a vendu aucune peinture récemment et qu'il prévoit donc de conserver son poste d'enseignant pour l'année scolaire qui vient : « Je crois que ce serait trop risqué de laisser tomber l'École, qui est une certitude, pour les trop vagues possibilités qui se profilent en ce moment[36]. » Brymner ne quitte son poste à la AAM qu'en 1921, mais le fait qu'il l'envisage en 1889 montre qu'il est toujours déterminé à travailler sur ses propres tableaux.

Le prédécesseur de Brymner, Robert Harris, est nommé directeur et instructeur principal de la AAM en 1883. Harris a également étudié à Paris, et le programme d'études qu'il élabore pour l'école s'inspire de la tradition académique française : les élèves commencent d'abord par la maîtrise du dessin d'après moulages avant de passer à celle du dessin d'après nature[37]. Brymner poursuit dans cette même veine, mais il ajoute progressivement des cours à ceux offerts par l'École, notamment le dessin en plein air (1889) et le dessin élémentaire (1898).



William Brymner et ses élèves à la Art Association of Montreal, 1902, photographe inconnu.

Le peintre donne également à l'occasion des conférences spéciales, comme par exemple une présentation sur l'impressionnisme dans laquelle il offre une étude de ce mouvement artistique ainsi que des courants artistiques en général. Il est très critique envers tous ceux qui aspirent à travailler dans un style spécifique, déclarant : « On voit beaucoup d'écrits sur les hommes qui sont des classiques et les hommes qui sont des naturalistes et d'autres qui sont des romantiques, etc. […] Il n'y a vraiment que deux types de peintres. Ceux qui nous montrent sincèrement ce qu'ils voient et ressentent et ceux qui sont les disciples de quelqu'un d'autre[38]. » Son point de vue sur la formation axée sur un style donnée par les « écoles d'art » est qu'elle représente un point où « l'individualité se perd et la conventionnalité commence[39]. » La conviction de Brymner qu'un artiste ne doit pas essayer d'imiter un style particulier est essentielle à son œuvre. Dans le même esprit, encourager l'individualité est la base des conseils qu'il adresse à ses élèves.

Ce poste d'enseignement à la AAM assure à Brymner un revenu stable et une position professionnelle. Sa pratique artistique durant cette période se définit par une soif avide de voyages. Il se rend à Paris au cours de l'été 1889, retourne à l'Académie Julian et visite l'Exposition universelle. Bien qu'il sache que l'exposition est particulièrement célèbre pour la Tour Eiffel, construite à cette occasion, Brymner s'intéresse davantage à l'art qu'à l'architecture. Il croit n'avoir jamais eu auparavant « une aussi bonne occasion d'étudier ce qui se fait dans le domaine de l'art pictural dans le monde entier. La collection est énorme et bien organisée. Non seulement les images de chaque pays sont

conservées ensemble, mais l'œuvre de chaque homme est conservée autant que possible à part[40]. » Le peintre a toujours été curieux du travail des autres artistes et il apprécie cette occasion, mais il ne laisse aucune trace des œuvres qui l'ont le plus intéressé.





GAUCHE : Claude Monet, *La gare Saint-Lazare*, 1877, huile sur toile, 54,3 x 73,6 cm, National Gallery, Londres. DROITE : Léon-Charles Libonis, *Tour Eiffel*, 1889, lithographie sur papier cartonné (carte postale), 8,9 x 14 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Malgré que Brymner gagne un modeste salaire à la AAM, voyager l'été fait partie de sa routine annuelle[41]. En 1891, il travaille à Killarney, en Irlande, et rencontre des amis, notamment l'artiste James M. Barnsley (1861-1929)[42]. Plus tard cet été-là, il se rend aux Pays-Bas et en Belgique, à Amsterdam, à Haarlem et à Anvers, pour voir des tableaux de Rembrandt van Rijn (1606-1669), Frans Hals (v.1582-1666) et Peter Paul Rubens (1577-1640). Brymner admire tout particulièrement les œuvres de Rubens, déclarant que l'artiste fait « tout aussi naturellement que l'oiseau vole »; il décrit Rembrandt comme laborieux dans son travail et Hals comme insuffisant par rapport à Rubens[43]. En plus de lui donner l'occasion de voir plus d'œuvres de première main, les voyages de Brymner en Europe sont déterminants pour son statut professionnel, car de nombreux collectionneurs montréalais accordent plus d'importance aux grands maîtres et aux peintures européennes modernes qu'à tout autre art[44]. Ainsi, comprendre ces œuvres est non seulement une occasion de mieux saisir l'histoire de l'art occidental, mais aussi de mieux cerner les goûts de ses mécènes potentiels à Montréal.

Brymner ne voyage cependant pas qu'en Europe. En 1892, le Canadien Pacifique commandite son voyage dans l'Ouest du Canada ainsi qu'un second en 1893. Sous la direction de William van Horne, son influent directeur général, la compagnie commandite de nombreux voyages d'artistes pendant cette période, dans l'intention de commander des œuvres représentant les montagnes Rocheuses. Bien que Brymner ait déjà peint lors d'un précédent voyage dans l'Ouest, le périple de 1892 lui permet de créer une importante série et de participer au formidable projet artistique de la compagnie. Lequel projet consiste à représenter les Rocheuses comme des paysages faisant partie intégrante de l'identité nationale canadienne, tout en étant une occasion pour la compagnie de célébrer l'achèvement du chemin de fer. Les dessins et les études peintes que Brymner a réalisés au cours de ces voyages sont devenus des sources importantes pour de nombreuses œuvres ultérieures.

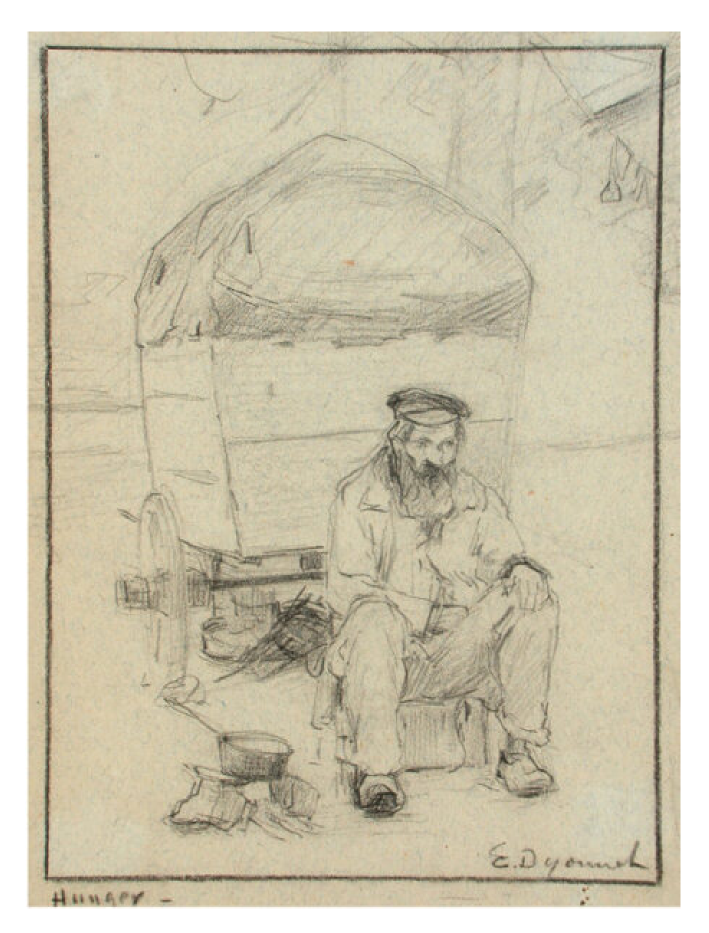


William Brymner, *Canadian Rockies on Fraser River District* (*Les Rocheuses canadiennes, district du fleuve Fraser*), 1886, huile sur toile, 91,4 x 144,8 cm.

À la fin des années 1890, Brymner passe plus de temps dans la région du Bas-Saint-Laurent; il se rend à Beaupré en 1896 et en 1897. Cette même année, il se rend également à Paris et en Belgique. Ensemble, ces voyages témoignent d'un profond engagement envers l'étude de l'art et la recherche de nouveaux sujets. Ils sont également déterminants pour sa situation professionnelle à Montréal. L'Académie royale des arts du Canada (ARC) et la AAM organisent toutes deux des expositions annuelles, auxquelles le peintre contribue presque chaque année, en soumettant plusieurs œuvres dont les sujets sont inspirés de ses voyages. *In County Cork, Ireland* (*Dans le comté de Cork, en Irlande*), exposée à la fois à l'ARC et à la AAM en 1892, est la plus importante de ces œuvres. Brymner a également tenu des expositions dans des galeries privées, parfois annoncées en faisant référence à ses voyages récents en France, aux Pays-Bas ou au Québec[45].

En plus de ces explorations approfondies, Brymner cherche d'autres opportunités artistiques à Montréal. Il est membre du Pen and Pencil Club, créé pour réunir les artistes et les écrivains de Montréal. L'organisation tient régulièrement des réunions au cours desquelles les membres sont invités à partager leurs idées sur un thème précis, en proposant soit un croquis, soit un bref texte. Bon nombre des contributions de Brymner ont subsisté dans l'album du club. Le peintre y apprécie sans aucun doute l'environnement social. C'est d'ailleurs grâce à lui que certains de ses amis se joignent au club en tant que nouveaux membres, par exemple les artistes Edmond Dyonnet (1859-1954) et Maurice Cullen (1866-1934)[46]. Au tournant du siècle, ces deux amitiés professionnelles sont devenues importantes pour sa pratique artistique.





GAUCHE : William Brymner, « A Village Street – Memo of Composition (Rue dans un village – Mémo de composition) », tiré du *Pen & Pencil Club Scrapbook* (volume 2), v.1891, aquarelle, 19,5 x 16,5 cm, Musée McCord, Montréal. DROITE : Edmond Dyonnet, « Hunger (Faim) », tiré du *Pen & Pencil Club Scrapbook* (volume 3), 1896, graphite et crayon sur papier, 17 x 12,3 cm, Musée McCord, Montréal.

UN RÉSEAU D'AMITIÉS

Au début des années 1900, la double carrière de Brymner, à la fois artiste et professeur, est bien établie. Il enseigne toujours à la Art Association of Montreal (AAM). Parmi ses élèves de l'époque figurent William Henry Clapp (1879-1954), Clarence Gagnon (1881-1942), Kathleen Moir Morris (1893-1986), Emily Coonan (1885-1971) et Randolph Hewton (1888-1960). De plus, Brymner participe régulièrement à des expositions de la AAM et de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) et présente son travail au sein d'expositions internationales.

Mais, surtout, le peintre commence à tisser un solide réseau de relations. Sociable depuis longtemps, il développe maintenant des amitiés étroites et vitales pour sa pratique artistique. Brymner continue à voyager l'été, souvent avec d'autres artistes. Entre 1896 et 1903, il se rend à Beaupré, Québec, presque tous les étés, passant souvent du temps avec Maurice Cullen, Edmond Dyonnet et Edmund Morris. James Wilson Morrice (1865-1924) y est à l'été 1903[47]. Brymner apprécie la camaraderie et les possibilités artistiques qu'offrent ces visites et les amitiés qu'il noue sont durables.



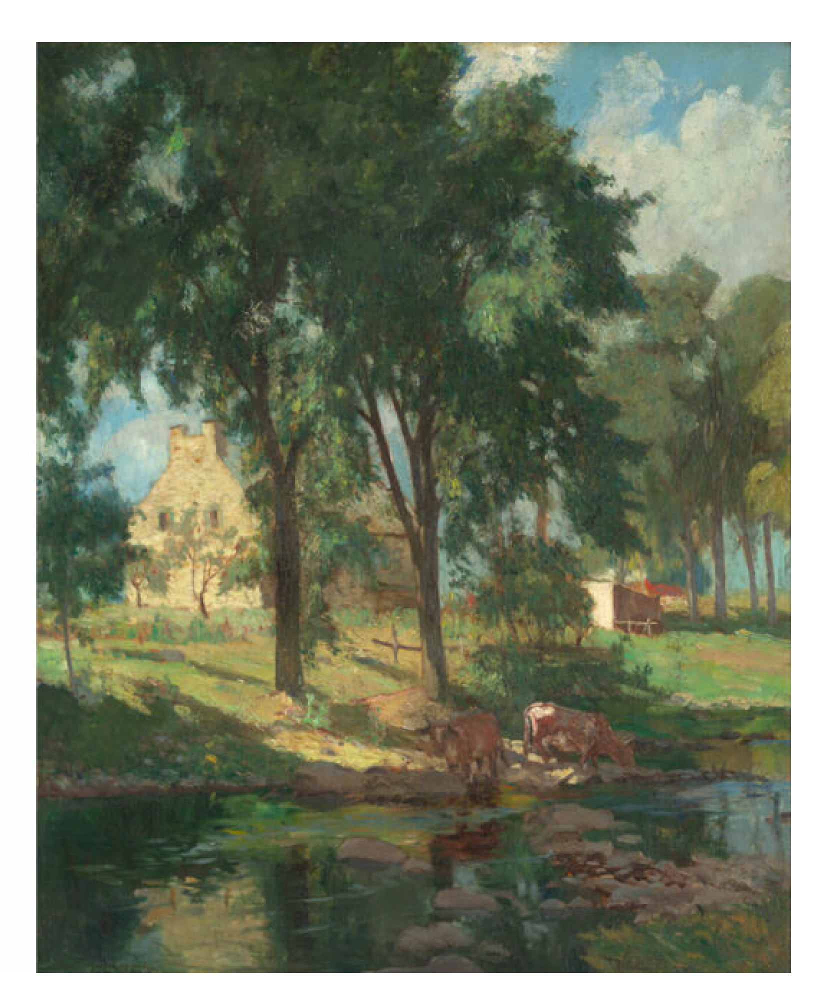


GAUCHE : William Brymner, *Venetian Canal* (*Canal vénitien*), 1904, aquarelle sur papier posé sur carton, 26,7 x 17,8 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton. DROITE : James Wilson Morrice, *Venice at the Golden Hour* (*Venise à l'heure dorée*), v.1901-1902, huile sur toile, 65,4 x 46,3 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Au début des années 1900, Brymner retourne en Europe. Avec Cullen et Morrice, il visite Venise en 1901 et de nouveau en 1902, lorsqu'ils se rendent également à Florence. Ces voyages eu Europe lui permettent de mieux comprendre l'œuvre de Morrice en particulier. Elle est plus expérimentale que celle de Brymner, notamment parce que son créateur s'intéresse davantage aux effets de coups de pinceau expressifs et d'aplanissement de l'espace pictural. En dépit de leurs différences, Brymner déclare : « Je l'apprécie et j'apprécie son travail et je ne connais personne qui fasse mieux », avisant Gagnon que « vous ne pouvez avoir un meilleur homme que Morrice pour vous faire une suggestion à l'occasion[48]. » Les périples de Brymner le conduisent aussi à créer des œuvres inspirées de nouveaux sujets européens – des vues de Venise, par exemple – dont certaines figurent dans une exposition spéciale de ses œuvres et de celles de Cullen tenue à la AAM en décembre 1904[49].

L'amitié de Brymner pour Cullen est l'une des plus importantes de la fin de sa carrière. En plus de voyager et d'exposer ensemble, les deux artistes partagent un atelier[50]. Au cours de l'été 1905, ils construisent de concert un atelier à Saint-Eustache, une municipalité en banlieue de Montréal suffisamment éloignée de la ville pour leur offrir de nombreux sujets ruraux. Brymner peint plusieurs scènes à Saint-Eustache, tant à l'huile qu'à l'aquarelle. Dans une lettre à Gagnon en 1908, il note qu'il y passe tout l'été et qu'il est « très confortablement installé », mais souhaiterait « qu'il n'y ait pas d'école où aller[51]. »





GAUCHE : William Brymner, *Saint-Eustache*, 1905, aquarelle sur papier collé sur carton, 35,6 x 25,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Maurice Cullen, *Été à Saint-Eustache*, v.1906, huile sur toile, 73,8 x 59,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

La doléance de Brymner à propos de l'école est révélatrice. Même après des années d'expositions et de reconnaissance importante, il ne se sent toujours pas assez sûr financièrement pour quitter son poste d'enseignant. Beaucoup plus tard, l'artiste du Groupe des Sept A. Y. Jackson (1882-1974) se souvient que « quelqu'un a dit à William Brymner que si les artistes avaient davantage de capacités commerciales, ils pourraient gagner décemment leur vie, ce à quoi il a rétorqué : "Au Canada, un artiste doit être un génie financier simplement pour rester en vie[52]." » Pour lui, enseigner signifie « pain + beurre » et il est conscient de chaque vente conclue[53]. En dépit de sa frustration, William Brymner est un artiste établi, à l'aube de sa plus prestigieuse réalisation.

UN LEADER PROFESSIONNEL

Brymner est élu président de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) en 1909 et il le restera jusqu'en 1917. Son élection témoigne à la fois de son intérêt personnel pour l'institution et du rôle de premier plan qu'il joue dans la communauté artistique canadienne. Il s'est toujours engagé à exposer ses propres œuvres et il soumet régulièrement des peintures aux expositions organisées par l'ARC, la Art Association of Montreal (AAM) et le Canadian Art Club. Il expérimente un large éventail de sujets, notamment la côte de Louisbourg en Nouvelle-Écosse et le nu féminin. Il continue également à enseigner. Parmi ses élèves du début des années 1910, on compte Edwin Holgate (1892-1977), Lilias Torrance Newton (1896-1980) et Adrien Hébert

(1890-1967). En dehors de ces activités, son travail en tant que président de l'ARC lui permet de se faire connaître et ses réalisations dans ce rôle renforcent son héritage.



William Brymner, *The Vaughan Sisters* (*Les sœurs Vaughan*), 1910, huile sur toile, 102,4 x 129 cm, Art Gallery of Hamilton. Le titre original de ce tableau est *Miss Dorothy and Miss Irene Vaughan* (*Mlle Dorothy et Mlle Irene Vaughan*).

Sa présidence est marquée par deux grandes expositions spéciales sur l'art canadien. La première, en 1910, est préparée à l'origine dans le cadre du Festival of Empire prévu à Londres. Pour Brymner et d'autres artistes canadiens, c'est l'occasion unique de faire partie d'une exposition se jouant sur la scène internationale. Sous sa direction, l'ARC organise l'envoi d'une sélection de 118 tableaux (des huiles, pour la plupart). Parmi les artistes dont les œuvres sont exposées, on compte Robert Harris, George Agnew Reid (1860-1947), Mary Hiester Reid (1854-1921), Homer Watson (1855-1936), Helen McNicoll (1879-1915), J. E. H. MacDonald (1873-1932) et A. Y. Jackson[54]. Brymner propose ses œuvres *Miss Dorothy and Miss Irene Vaughan* (*Mlle Dorothy et Mlle Irene Vaughan*), 1910, *October in Canada* (*Octobre au Canada*), 1910, *Under the Apple Tree* (*À l'ombre du pommier*), 1903, et *Blackfoot Indian* (*Indien Pieds-Noirs*), v.1888 ou 1906 – aujourd'hui connu comme le Chef de la Nation des Pieds-Noirs). Au moment où le festival est annulé en raison de la mort d'Édouard VII, l'art canadien est déjà en route pour la Grande-Bretagne, sous la garde d'Edmond Dyonnet, à qui Brymner a demandé d'accompagner le précieux envoi[55]. Avec l'approbation de son

président, Dyonnet prend rapidement d'autres dispositions pour que les œuvres d'art soient présentées à la Walker Art Gallery de Liverpool, où leur exposition est bien accueillie et très fréquentée[56]. Bien que le Canada soit un dominion depuis 1867, il fait toujours partie de l'Empire britannique et les artistes et critiques canadiens sont satisfaits des éloges de la critique britannique.

La Première Guerre mondiale provoque la deuxième grande exposition spéciale dont Brymner est le fer de lance. Comme de nombreux Canadiens, le peintre est horrifié à la vue des listes brutales de morts et de blessés. En septembre 1914, il écrit à Eric Brown, le directeur du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) : « Je vois par les bulletins de ce matin que le massacre dans certains des régiments anglais est effrayant[57]. » Il est déterminé à faire quelque chose pour soutenir l'effort de guerre. Des artistes de l'ARC, de la Ontario Society of Artists (OSA) et du Canadian Art Club acceptent de collaborer avec lui afin d'organiser une exposition patriotique. Brymner préside le comité d'exposition et l'ARC s'engage à couvrir les dépenses essentielles.



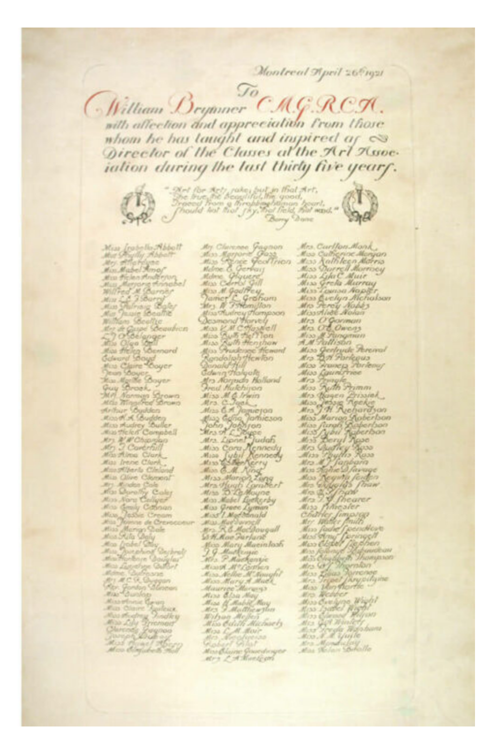


GAUCHE : J. E. H. MacDonald, *Canada and the Call* (*Le Canada et l'appel*), 1914, affiche d'exposition en temps de guerre, Fonds patriotique canadien, 107,3 x 74,1 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Emily Coonan, *Girl in Green* (*Jeune fille en vert*), 1913, huile sur toile, 66,4 x 49 cm, Art Gallery of Hamilton.

Connue sous le nom de *Exhibition of Pictures Given by Canadian Artists in Aid of the Patriotic Fund* (Exposition d'images données par des artistes canadiens au profit du Fonds patriotique), l'exposition fait le tour du Canada entre 1914 et 1915, de Halifax à Winnipeg, en passant par Saint John, Québec, Montréal, Ottawa, Toronto, Hamilton et London. Les artistes y contribuent par une grande variété d'œuvres. Ozias Leduc (1864-1955), par exemple, fait don de *Effet gris (neige)*, 1914, Lawren Harris (1885-1970), de *The Corner Store* (*Le magasin du coin*), 1912, et Emily Coonan, de *Girl in Green* (*Jeune fille en vert*), 1913[58]. Brymner lui-même fait don d'une peinture de paysage intitulée *Late Afternoon* (*Fin d'après-midi*), v.1913, (dont on ignore l'emplacement actuel)[59]. En plus de permettre l'acquisition des œuvres, l'exposition recueille des fonds grâce à la vente de billets et du catalogue. En reconnaissance de ce succès financier et critique, Brymner est nommé membre de l'Ordre de Saint-Michel et Saint-Georges, un honneur accordé par le roi George V en reconnaissance des services distingués rendus à l'Empire britannique. Pour célébrer cet événement, ses collègues artistes lui organisent un dîner et, en 1916, montent une exposition personnelle de ses œuvres au Arts Club of Montreal afin de marquer l'apogée de son illustre carrière.

LES DERNIÈRES ANNÉES





Montreal April 26th 1921
To
William Brymner C.M.G. R.C.A.
with affection and appreciation from those whom he has taught and inspired as Director of the Classes at the Art Association during the last thirty five years.

GAUCHE : William Brymner avec un groupe d'étudiantes, juin 1918, photographe inconnu, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Certificat d'appréciation présenté à William Brymner lors de sa retraite de la Art Association of Montreal, 1921.

Le 6 mai 1917, Brymner se réveille et découvre qu'il ne peut pas bouger son côté gauche. Il est victime d'un accident vasculaire cérébral. Il passe les trois mois suivants à l'Hôpital Royal Victoria avant de se rendre à l'Île d'Orléans pour sa convalescence. Même s'il a reçu son congé de l'hôpital, il se débat avec les tâches quotidiennes et décrit son rétablissement comme étant « sacrément lent […] Je suis resté au lit et j'ai été aussi tranquille que possible. On m'a dit que je devais me comporter le plus possible comme une huître[60]. » Il rentre à Montréal au début de l'automne et, le 12 septembre, il épouse Mary Caroline Massey Larkin[61]. On sait peu de choses de la relation qu'il a entretenue avec Larkin, mais il a confié à Clarence Gagnon qu'il aurait souhaité l'épouser « bien avant[62]. » Larkin fait partie du personnel de la Art Association of Montreal (AAM) et ils se connaissent probablement depuis plusieurs années au moment de leur mariage[63]. Bien que la vie personnelle de Brymner soit à ce moment heureuse, sa vie professionnelle exige des changements. Edmond Dyonnet le soutient pendant sa convalescence et lui apporte une aide inestimable en gérant temporairement les affaires de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), mais Brymner ne croit pas être en mesure de pouvoir y reprendre son travail de président et démissionne de son poste. Il semble peu probable qu'il ait peint pendant sa convalescence.

Finalement, Brymner retrouve suffisamment la santé pour reprendre son enseignement à la AAM, bien qu'il marche dorénavant avec une canne. Parmi les élèves des dernières années de sa carrière, on compte Anne Savage (1896-1971), Regina Seiden (1897-1991), Prudence Heward (1896-1947) et Robert Pilot (1898-1967). Malgré ses ennuis de santé, il demeure un excellent professeur, déterminé à encourager ses élèves à développer leur style personnel. Des décennies plus tard, Savage le décrit comme « un homme vraiment magnifique […] très en avance sur son temps » qui réussit à inspirer ses étudiants et étudiantes à embrasser l'innovation même s'il est « à l'emploi du groupe de personnes les plus conventionnelles que l'on puisse imaginer[64]. » En 1921, lorsque Brymner prend finalement sa retraite, la AAM organise un thé spécial en son honneur. À cette occasion, ses élèves lui remettent un parchemin portant l'inscription « avec toute l'affection et l'appréciation de ceux à qui il a enseigné et qu'il a inspirés. » Bien qu'à plusieurs reprises il ait exprimé, à sa famille et à ses amis les plus proches, ses réticences à l'égard de l'enseignement, le peintre canadien est un pédagogue extrêmement doué. Plusieurs de ses élèves ont non seulement mené des

carrières remarquables d'artistes professionnels, mais ils sont également devenus des leaders de l'art moderne au Canada en tant que membres influents du Groupe de Beaver Hall et du Groupe des peintres canadiens.

Au moment de sa retraite, Brymner annonce son intention de voyager en Europe pendant trois ans, notamment en France, en Espagne et en Italie. Il ne soumet plus d'œuvres aux grandes expositions après son départ de Montréal avec sa femme, mais il continue de peindre. La *Carthusian Monastery, Capri* (*La chartreuse de Capri*), v.1923, est l'une de ses dernières œuvres. En juin 1925, Brymner meurt alors qu'il rend visite à des parents de sa femme en Angleterre. Il est honoré par deux expositions posthumes, l'une à la Watson Art Galleries de Montréal à la fin de 1925 et l'autre à la AAM au début de 1926.



William Brymner, *Carthusian Monastery, Capri* (*La chartreuse de Capri*), v.1923, huile sur panneau, 46,2 x 61,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

À bien des égards, l'art canadien a déjà évolué en 1925. Le Groupe des Sept et le Groupe de Beaver Hall se sont tous deux formés en 1920, et les artistes de ces groupes, avec leurs différentes approches du modernisme, attirent l'attention du monde artistique canadien. Brymner est un artiste d'une génération différente : il soutient farouchement l'intérêt de ses étudiants pour le modernisme, mais il n'entreprend pas lui-même d'expérimentations stylistiques radicales. Par contre, les critiques qui commentent ses expositions commémoratives encensent la diversité de son œuvre. En effet, il a beaucoup travaillé à l'huile et à l'aquarelle mais, surtout, il a exploré un très large éventail de sujets, des habitants de la réserve de Siksika aux villages européens[65].

Pour ces critiques et pour les historiens et historiennes de l'art qui suivent, l'extraordinaire variété des œuvres de Brymner rend sa carrière difficile à résumer. Tout bien considéré, cette diversité reflète son implacable résolution en faveur de l'expérimentation. En transmettant cet enthousiasme à ses élèves – par son travail d'enseignant et par l'exemple de sa carrière – Brymner a inspiré une génération de modernistes et s'est assuré une place de choix dans l'histoire de l'art canadien.



William Brymner, v.1910, photographe inconnu, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



ŒUVRES PHARES

Le désir d’innover marque la carrière de William Brymner. Voyageur enthousiaste, il se fait connaître pour ses paysages dépeignant des sites au Canada et en Europe, mais il a également peint des portraits, des nus féminins et des marines. Bien qu’on se souvienne aujourd’hui de lui pour ses peintures à l’huile, à l’époque, on remarque également son travail à l’aquarelle. Les œuvres ici rassemblées révèlent le refus de Brymner d’imiter un style artistique en particulier, même s’il s’intéresse à toute une variété de peintres, des grands maîtres à ses contemporains canadiens. Cette conviction explique la diversité de sa production et le formidable héritage qu’il a laissé à ses étudiant(e)s de la Art Association of Montreal.

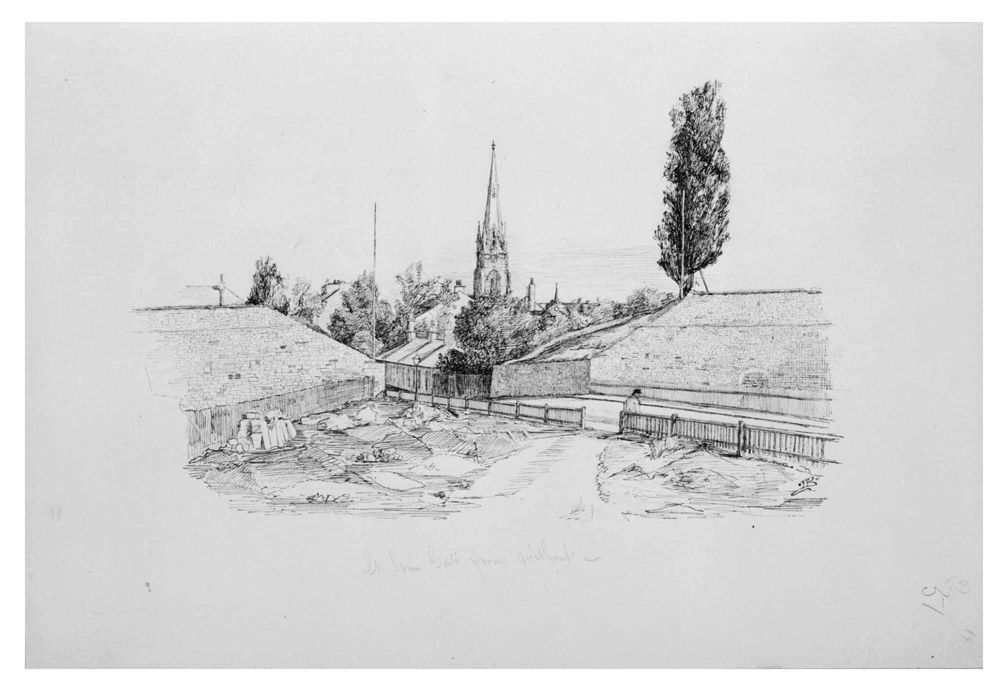
LA CÔTE DE LA MONTAGNE, EN REGARDANT VERS LE HAUT 1876



William Brymner, *Mountain Hill Looking Up* (*La côte de la Montagne, en regardant vers le haut*), 1876
Stylo et encre sur papier, 29,7 x 43,7 cm
Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

La côte de la Montagne, en regardant vers le haut, 1876, fait partie d'une série de dessins de bâtiments historiques et de fortifications réalisée par Brymner lors d'une visite à Québec en septembre 1876, alors qu'il n'a que vingt ans. Le spectateur est placé au centre d'une rue, les fortifications à sa droite et une rangée de maisons coincées les unes contre les autres à sa gauche. Cette composition est l'une des plus anciennes œuvres de l'artiste qui subsistent encore aujourd'hui. Elle révèle sa formation initiale d'architecte et son intérêt pour la représentation de sites historiques complexes.

Lorsqu'il créé ce dessin et d'autres de la ville de Québec, Brymner envisage encore de faire carrière comme architecte. Il se peut qu'il ait fait ce travail à la demande du service des travaux publics, où il est alors employé[1]. Les dessins qui ont survécu au passage du temps comprennent des images de batteries de canons et de fortifications, de la porte Saint-Louis, de l'église Notre-Dame, de la côte du Palais et de la côte de la Montagne. La série démontre la détermination de l'artiste à maîtriser la représentation de l'espace urbain.



William Brymner, *St Louis Gate from Without* (*La porte Saint-Louis, vue de l'extérieur*), 1876, stylo et encre sur papier, 29,7 x 43,7 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Dans *La côte de la Montagne, en regardant vers le haut*, les plans des maisons et les murs sont rigoureusement dessinés avec des lignes droites. La stratégie de Brymner n'est pas nécessairement de représenter un paysage harmonieux — les bâtiments au loin sont à peine esquissés, comme s'il s'agissait d'emplacements plutôt que de formes — mais de saisir les masses solides des structures et les textures des murs, en particulier le motif dense de la pierre dans les fortifications. Il ne s'agit toutefois pas non plus d'un dessin purement technique : le peintre y inclut des arbres et des ombres dans la rue, comme pour inviter le spectateur à entrer dans l'espace. Un équilibre similaire entre les bâtiments et le décor est apparent dans une autre œuvre de cette série, *St. Louis Gate from Without* (*La porte Saint-Louis, vue de l'extérieur*), 1876. Bien que dans ce dessin l'artiste canadien se concentre principalement sur les murs de fortifications, il crée aussi l'avant et l'arrière-plan et y dispose une figure.

Ensemble, ces œuvres incarnent le dessin architectural de Brymner dans ce qu'il a de plus pictural. Cependant, quelques années après leur création, celui-ci décide de suivre une formation d'artiste plutôt que d'architecte. Il continue tout de même à dessiner des espaces urbains lorsqu'il commence ses études à Paris en 1878.

UNE GERBE DE FLEURS 1884



William Brymner, *A Wreath of Flowers* (*Une gerbe de fleurs*), 1884
Huile sur toile, 122,5 x 142,7 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Œuvre d'une simplicité trompeuse, *Une gerbe de fleurs*, 1884, représente des jeunes filles assises sur une colline qui fabriquent une couronne de fleurs. Créée lors de la visite de Brymner à Runswick Bay, dans le Yorkshire, de mai à novembre 1884 (il a travaillé sur cette peinture périodiquement tout au long de sa visite, la terminant peu avant de quitter le village[1]), cette œuvre est un succès critique et un tournant dans sa jeune carrière d'artiste. À l'époque, il décrit cette toile comme son magnum opus et se ronge les sangs pour savoir s'il devrait la soumettre à la Royal Academy de Londres ou à l'Académie royale des arts du Canada (ARC) pour une exposition – en fin de compte, il opte pour cette dernière[2]. Aujourd'hui, beaucoup considèrent *Une gerbe de fleurs* comme son tableau le plus connu.

À l'été 1884, le peintre canadien s'entête pour vendre davantage de ses œuvres afin de ne plus avoir à demander de l'argent à son père[3]. Le voyage dans le Yorkshire est stratégique : il pense qu'il sera abordable et il a entendu dire « que les sujets anglais se vendent beaucoup mieux en Angleterre que les sujets étrangers[4]. » Au cours de l'été, il planche sur un certain nombre de tableaux différents, notamment *One Summer's Day* (*Journée d'été*), 1884.



William Brymner, *One Summer's Day* (*Journée d'été*), 1884, huile sur bois, 26,7 x 37,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Au début de l'été, Brymner établit la composition d'*Une gerbe de fleurs* et commence un certain nombre de croquis. Il rencontre plusieurs personnes dans la communauté et il demande à des enfants de la région de poser pour lui. Bien qu'il ne note pas leurs noms, il remarque à quel point ils sont des modèles exigeants : « Les difficultés à peindre des enfants de la taille des miens sont terribles. Garder la pose pendant deux minutes, puis faire quelque chose de complètement différent pendant dix minutes me rend presque fou parfois, mais ils sont plus beaux que tout, ce qui me retient[5]. » La présence de nuages dans le tableau est révélatrice, car l'artiste ne travaille pas quand le temps est « trop ensoleillé ». Les tons sont donc doux – tel un reflet de la lumière diffuse[6].

En ce qui a trait à la composition, l'œuvre est à la fois complexe et surprenante. La coupe diagonale du paysage est spectaculaire et le flanc de la colline est gorgé de fleurs sauvages, de rochers et de touffes d'herbes. Les silhouettes des fillettes sont nettes et claires, mais certaines parties du paysage sont floues, presqu'à moitié effacées. Les couleurs créent des échos et un équilibre dans toute la scène; le ciel bleu et la blouse aux nuances grises de la petite fille au centre du groupe imprègnent l'œuvre d'une impression générale de calme – même le bonnet rose de la gamine de droite et le tablier de la même couleur de celle de gauche tirent sur le gris. Sur le plan stylistique, cette toile est typique de l'œuvre de Brymner en ce sens qu'elle se refuse à toute étiquette précise. Les figures délicatement modelées témoignent de l'influence de la formation académique française de l'artiste canadien et, sans doute, de celle de son professeur William Bouguereau (1825-1905). La scène, campée à l'extérieur, reflète l'attachement de Brymner envers la peinture de plein air, une pratique dont il connaît l'importance pour de nombreux artistes français modernes, tel Édouard Manet (1832-1883). En rassemblant ces différentes stratégies artistiques, le peintre révèle l'importance qu'il accorde à l'innovation et son refus de se confiner à un style en particulier.

Lorsqu'*Une gerbe de fleurs* est exposée à la Art Association of Montreal (AAM) en 1885, un critique écrit que les œuvres de Brymner « ont déjà été exposées

ici, mais celle-ci est nettement supérieure à tous ses efforts précédents[7]. » En 1886, elle compte parmi les œuvres présentées dans le cadre de la Colonial and Indian Exhibition (Exposition coloniale et indienne) à Londres. La même année, le peintre canadien devient membre à part entière de l'ARC. À l'époque, chaque nouveau membre doit donner l'une de ses œuvres en guise de « morceau de réception » à l'occasion de son élection. William Brymner fait don d'*Une gerbe de fleurs*.

AU BORD DE LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU 1885



William Brymner, *Border of the Forest of Fontainebleau* (*Au bord de la forêt de Fontainebleau*), 1885
Huile sur toile, 54 x 80,6 cm
Agnes Etherington Art Centre, Kingston

Au bord de la forêt de Fontainebleau, 1885, est une vue lugubre de la campagne française par temps froid, dans laquelle deux personnages ratissent des feuilles. Le sujet est d'importance – la forêt de Fontainebleau est située près du village Barbizon, et ces deux endroits sont décisifs pour les peintres paysagistes français modernes tels que Jean-François Millet (1814-1875), Théodore Rousseau (1812-1867) et Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876), artistes qui sont aujourd'hui les plus célèbres de la collectivité de Barbizon. Brymner peint cette œuvre pour démontrer son propre talent de paysagiste. Il cherche à impressionner les critiques et ses pairs par la complexité de sa composition et il projette de la soumettre au Salon de Paris, alors considéré comme l'un des espaces d'exposition les plus prestigieux au monde. Le tableau est accepté pour y être présenté en 1885.

William Brymner décrit l'œuvre dans sa correspondance avec son père : « Mon image est purement un paysage. Un rideau d'arbres sous lesquels se trouvent des feuilles mortes, un ciel gris et un village, et quelques champs qu'on entrevoit à travers [les arbres]. Le sujet est si plein de détails à cause des branches des arbres que c'est très fastidieux à travailler, mais je pense que ça

ira une fois achevé si je peux travailler l'ensemble comme j'ai fait une partie. La seule chose est qu'il n'y a peut-être pas assez d'effet. L'ensemble est (dans sa nature) d'une couleur extrêmement délicate[1]. » Le tableau reflète la détermination obstinée de l'artiste à peindre en plein air. Rendant compte de ses progrès, il note : « pendant la dernière semaine ou dix derniers jours, j'ai dû le faire sous une pluie battante sous un parapluie bleu, j'ai été trempé trois ou quatre fois et j'ai finalement dû poser les deux figures qui ramassent des feuilles dans l'atelier[2]. » Le mauvais temps est en effet évident dans le tableau abouti.

Au bord de la forêt de Fontainebleau invite à la comparaison avec les œuvres de l'école de Barbizon, mais le lien est complexe. Brymner a choisi son sujet de manière stratégique; il sait qu'il peint dans une région où Millet, Rousseau et Diaz ont vécu. Les artistes de cette école sont reconnus pour pratiquer la peinture en plein air, observer la nature avec sensibilité et traiter le paysage comme un sujet sérieux, et le peintre canadien partage ces objectifs[3]. Il est bien conscient que la région est un pôle artistique, observant en 1881 que Barbizon « est à la lisière de la forêt et est presque exclusivement un lieu où les artistes se réfugient. Tous les villages alentour sont fréquentés par la même confrérie […] Il y a beaucoup de bons peintres ici, de sorte que j'apprends toujours quelque chose en les regardant travailler dans la nature[4]. »



Théodore Rousseau, *Forest of Fontainebleau, Cluster of Tall Trees Overlooking the Plain of Clair-Bois at the Edge of Bas-Bréau* (*Forêt de Fontainebleau, groupe de grands arbres surplombant la plaine du Clair-Bois au bord du Bas-Bréau*), v.1849-1852, huile sur toile, 90,8 x 116,8 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Même si Brymner croit qu'il faut apprendre des principes et des pratiques des autres artistes, il n'est pas pour autant en faveur de l'émulation stylistique. En commentant les œuvres des émules de Barbizon, il note que bien qu'il admire Rousseau et Millet, il considère que ces peintres « sont devenus une école » dont les disciples sont tombés « dans l'abîme de la noirceur et du bitume[5]. » On peut affirmer sans risque de se tromper qu'il ne se considère pas comme l'un d'eux, sans doute parce qu'il voit *Au bord de la forêt de Fontainebleau* comme une œuvre expérimentale. Le tableau demeure important pour son créateur pendant de nombreuses années et figure parmi les œuvres qu'il a présentées à l'Exposition universelle de Chicago en 1893.

DISTRIBUTION DE RATIONS AUX PIEDS-NOIRS, T.N.-O. 1886



William Brymner, *Giving out Rations to the Blackfoot Indians, NWT* (*Distribution de rations aux Pieds-Noirs, T.N.-O.*), 1886
Huile sur toile, 66 x 81,3 cm
Art Gallery of Hamilton

Distribution de rations aux Pieds-Noirs, T.N.-O., 1886, dépeint les membres de la nation Siksika qui font la queue pour recevoir des rations de farine du gouvernement canadien. William Brymner crée cette œuvre lors d'une visite à la réserve de la nation Siksika près de Gleichen (aujourd'hui en Alberta) en 1886. Bien qu'il soit connu que le peintre ait travaillé sur d'autres peintures pendant son séjour, il s'agit de la seule œuvre qui puisse être rattachée à cette époque de manière concluante. Elle est remarquable car, contrairement à de nombreuses autres peintures du dix-neuvième siècle qui représentent des Autochtones, comme *Six Black Feet Chiefs, Blackfoot* (*Six chefs pieds-noirs, Pieds-Noirs*), v.1849-1855, de Paul Kane (1810-1871), ce n'est pas une image qui prétend représenter la culture traditionnelle. Le tableau n'est pas détaillé, mais il est évident que les personnes qui y figurent portent des vêtements ordinaires, plutôt que des vêtements de cérémonie, et peu de bijoux[1]. Leurs

expressions sont sombres et les spectateurs sont invités à saisir la gravité de la situation. C'est une image qui dépeint un urgent besoin de nourriture.



Oliver Buell, *"Crowfoot," Chief of the Blackfeet Indians* (*« Crowfoot », chef de la Nation des Pieds-Noirs*), 1886, photographie, 19,05 x 11,43 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Les rations alimentaires font partie des promesses du Traité n° 7, un accord conclu en 1877 entre le Canada et plusieurs Premières Nations, dont la nation Siksika[2]. En 1886, la pratique de la distribution de provisions devient controversée : le gouvernement fédéral est accusé de dépenses excessives ainsi que d'envoyer de la nourriture impropre à la consommation[3]. D'autres critiquent le gouvernement pour des raisons morales : lorsque les Autochtones sont privés de nourriture dans le but de les forcer à vivre dans des réserves, un membre du Parlement accuse le gouvernement de mener « une politique des plus imprudentes et inhumaines[4]. » Brymner est vraisemblablement conscient de la signification politique de la scène qu'il dépeint, car les journaux canadiens font fréquemment état de la façon dont le gouvernement fédéral gère ce rationnement[5].

L'artiste canadien est témoin d'une grave famine au cours de sa visite à la réserve de la nation Siksika, alors que l'agent des Indiens local diminue les rations dans un effort de réduction des coûts[6]. Dans un discours prononcé en juillet 1886, le leader Siksika Isapo-Muxika (nommé à l'époque *Crowfoot* dans les médias canadiens) parle de l'insuffisance des rations et des risques de famine, déclarant que « lui et ses chefs craignent pour leurs enfants, qu'on ne leur donne pas de nourriture[7]. » Brymner n'a rencontré Isapo-Muxika que quelques semaines auparavant.

Les lettres du peintre à son père racontent ses expériences dans la réserve. Le 12 mai, il écrit : « Je les ai vus [les employés gouvernementaux] distribuer les rations pendant 4 jours (1 ¼ lb de viande par tête par jour et ½ lb de farine, je crois). La scène était drôle. Ces Indiens sont de vrais Sauvages peints[8]. » Le choix lexical est de toute évidence raciste, bien qu'il faille noter que le mot *drôle* veuille parfois dire « étrange », par opposition à « amusant », et c'est probablement ce que Brymner voulait dire. Dans une autre lettre, il ajoute : « Je peins un tableau des Indiens rationnés et je ne partirai pas avant que ce soit terminé. Bien sûr, j'ai été occupé à d'autres choses aussi, mais cela est le plus important[9]. » On ne sait pas très bien à quels autres projets il fait référence. Lorsqu'il peint dans la réserve, il paie des membres de la communauté pour qu'ils posent pour lui, mais il n'enregistre pas leurs noms.

Avec son sujet radicalement différent et son style beaucoup plus proche du réalisme, *Distribution de rations aux Pieds-Noirs, T.N.-O.*, 1886, constitue un monde à part de *A Wreath of Flowers* (*Une gerbe de fleurs*), 1884. Les motivations de Brymner pour cette œuvre sont inconnues, bien qu'il soit sans aucun doute conscient de l'aspect politique de son sujet. Aujourd'hui, cette toile est un rappel important de la terrible trahison coloniale et de l'utilisation par le gouvernement canadien de la famine comme arme dans l'assimilation des peuples autochtones.

DANS LE COMTÉ DE CORK, EN IRLANDE 1892



William Brymner, *In County Cork, Ireland* (*Dans le comté de Cork, en Irlande*), 1892
Huile sur toile, 95,7 x 129 cm
Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Dans le comté de Cork, en Irlande, 1892, est une composition élaborée représentant une scène de village. Une route sinueuse est définie par des murets et des bâtiments ainsi que par des arbres, de l'herbe et de la végétation minutieusement étudiés. Une jeune femme (dont l'identité nous est inconnue) conduit ses oies le long de la route, comme si elle se dirigeait vers le spectateur. Cette œuvre est l'une des peintures les plus remarquées de William Brymner au début des années 1890. Bien qu'il assume un rôle permanent d'enseignant à la Art Association of Montreal (AAM), il nourrit tout de même de grands espoirs pour ses peintures.

L'artiste canadien visite l'Irlande durant l'été 1891, rencontrant des amis, notamment l'artiste James M. Barnsley (1861-1929), et faisant de multiples excursions dans la campagne[1]. La date du tableau, 1892, indique qu'il est probablement tiré de dessins réalisés en Irlande et que Brymner l'a peut-être commencé là-bas, mais qu'il l'a achevé à Montréal. Au printemps de cette année-là, il soumet cette pièce à l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) et à celle de la AAM, où elle se classe en deuxième position lors

d'un vote pour l'œuvre la plus populaire[2]. En même temps, l'œuvre est saluée par la critique. Un reportage du *Montreal Daily Star* souligne que le tableau est « très admiré par les véritables critiques » et que certains d'entre eux notent qu'il s'agit « du meilleur [que Brymner] n'ait jamais produit[3]. »

Le peintre soumet une deuxième œuvre d'importance à ces expositions, *Champ-de-Mars, Winter* (*Le Champ-de-Mars en hiver*), 1892, un tableau qui met également en valeur une lumière douce, bien qu'ici le sujet soit Montréal en hiver. En revanche, *Dans le comté de Cork, en Irlande* n'est pas seulement une démonstration des capacités de Brymner en matière de paysage, elle est aussi un rappel de son travail en Europe. Les collectionneurs d'art montréalais apprécient généralement l'art européen plutôt que les œuvres d'artistes canadiens. Une peinture dont le sujet est explicitement européen montre que non seulement l'artiste canadien est talentueux, mais qu'il est également un grand voyageur qui comprend les goûts des collectionneurs.



William Brymner, *Champ-de-Mars, Winter* (*Le Champ-de-Mars en hiver*), 1892, huile sur toile, 74,9 x 101,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Le critique d'art du *Montreal Witness* est impressionné, déclarant qu'il s'agit là de « l'une des images les plus remarquées de l'exposition. C'est un bon style de paysage irlandais, qui embrasse la nature dans ses formes humaines et scéniques. Les critiques compétents affirment que le premier plan pourrait être mieux traité […] À tous les autres égards, le tableau est l'un des meilleurs de l'exposition[4]. » Un autre critique, cette fois du *Montreal Gazette*, écrit « qu'en matière de progrès, M. Wm. Brymner occupe une place de premier plan. Son travail a toujours été minutieux et consciencieux, mais dans certains des tableaux irlandais qu'il expose cette année, il parvient à une qualité artistique et à une finition qui sont tout à fait nouvelles pour lui[5]. » Le critique ne s'épanche pas sur la nature de cette « qualité », bien qu'il fasse plus loin l'éloge de la lumière dans le tableau. Toutefois, même sans plus de détails, cet article montre que l'éloge critique et le succès de *Dans le comté de Cork, en Irlande* contribuent à consolider la position de Brymner en tant que peintre canadien influent.

DANS LES MONTS SELKIRK, PRÈS DE GLACIER HOUSE V.1894



William Brymner, *In the Selkirks near Glacier House* (*Dans les monts Selkirk, près de Glacier House*), v.1894
Huile sur toile, 152,4 x 213,4 cm
Musée Glenbow, Calgary

Entre 1886 et le début des années 1900, William Brymner peint plusieurs paysages de montagne. Le tableau *Dans les monts Selkirk, près de Glacier House*, v.1894, est représentatif de ce corpus. L'artiste se rend dans les montagnes Rocheuses en 1886, 1892 et 1893. Il fait son premier voyage pour tenter de s'établir comme peintre de paysages montagneux, tandis que son travail est plus tard soutenu par le Chemin de fer Canadien Pacifique (CFCP). Cette œuvre est une toile exceptionnellement grande pour Brymner. La composition est imaginée pour souligner la hauteur des sommets, qui semblent presque s'appuyer contre le haut du cadre. Les pics en dents de scie sont imposants, mais le peintre les adoucit avec des nuages et les tons gris pâle du ciel font écho à la coloration gris violacé des montagnes. Une rivière traverse le milieu de l'image, attirant l'œil du spectateur vers de petits nuages de fumée qui révèlent la présence d'un train.

William van Horne, le directeur général du CFCP, estime que les peintures des montagnes Rocheuses peuvent jouer un rôle essentiel dans la promotion de la région et, par extension, du chemin de fer. Il souhaite travailler avec des peintres paysagistes membres de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), car il veut que les peintures des montagnes soient exposées dans les salons, les bureaux de compagnies et les domiciles des responsables d'entreprises[1]. Brymner est l'un des nombreux artistes que Van Horne engage pour ce travail; parmi ceux-là, on retrouve Lucius O'Brien (1832-1899) et John Arthur Fraser (1838-1898). Bien que Brymner adhère au projet, il trouve difficile de peindre les montagnes, peut-être en raison de leur échelle. Dans une lettre de 1892 à Van Horne, il écrit : « Cet endroit est aussi beau qu'il peut l'être. Je n'ai jamais rien vu de plus beau de ma vie ni de plus difficile à peindre. J'espère que ce que nous avons fait sera satisfaisant, même si je dois dire que j'ai souvent eu des idées noires[2]. » Le travail de Brymner s'avère manifestement satisfaisant et il créé au moins une vingtaine de paysages de montagne, dont beaucoup ont sans doute été peints à son retour à Montréal à partir des dessins et des esquisses rapportés de ses voyages.



William Brymner, *Mount Cheops from Rogers Pass* (*Les monts Cheops vus depuis le col Rogers*), v.1898, huile sur graphite sur toile, 152,6 x 213,6 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

De nombreux paysages de montagne de Brymner ont une composition similaire à celle de *Dans les monts Selkirk, près de Glacier House*. Par exemple, la toile *Les monts Ottertail*, 1894, est exceptionnellement longue, ce qui permet une vue plus étendue des sommets qui se pressent contre le haut de l'image pour mieux étonner le spectateur, tout comme les montagnes de l'œuvre *Dans les monts Selkirk, près de Glacier House*. Dans plusieurs autres compositions de même nature, comme *Hermit Mountain, Rogers Pass, Selkirk Range* (*Le mont Hermit, le col Rogers, les monts Selkirk*), 1886, et *Mount Cheops from Rogers Pass* (*Les monts Cheops vus depuis le col Rogers*), v.1898, les sommets dominent, mais on peut tout de même apercevoir un petit train, une vue des voies ferrées, d'une route, ou encore un petit village ou un camp.

Brymner dépeint certaines des montagnes les plus impressionnantes du monde avec des traces d'infrastructures nouvellement construites, rappelant à ses spectateurs que le CFCP et, par extension, les Canadiens ont réussi à traverser les Rocheuses avec une voie ferrée. Ces peintures sont à la fois des paysages d'une beauté naturelle à couper le souffle et des preuves révélatrices des progrès de la colonisation de l'Ouest canadien. Elles ne reconnaissent toutefois pas la violence du colonialisme : elles sont considérées comme les représentations d'un accomplissement national. Des décennies avant que le Groupe des Sept se fasse connaître, Brymner et ses pairs exploraient déjà le paysage canadien comme un thème essentiel à l'édification de la nation par l'art.

LA JEUNE FILLE SOMBRE 1897



William Brymner, *The Grey Girl* (*La jeune fille sombre*), 1897
Aquarelle sur toile de lin, 102,5 x 74,6 cm
Art Gallery of Hamilton

La jeune fille sombre, 1897, est une composition saisissante dépeignant une jeune fille qui regarde le spectateur, interrompue alors qu'elle dessine ou écrit. Il y a un équilibre gracieux entre la robe du personnage et la chaise, et ces deux éléments sont contrebalancés par le motif du mur au fond. Cette œuvre est l'une des expériences à l'aquarelle les plus intéressantes qu'a faites Brymner à la fin des années 1890; c'est aussi une démonstration éloquente de sa confiance dans la pratique de l'aquarelle et de ses ambitions en matière d'expositions.

Cette peinture est remarquable notamment parce qu'elle est réalisée à l'aquarelle sur toile de lin, une combinaison que Brymner n'a utilisé qu'à quelques reprises. Comme la plupart des artistes, il peint généralement ce type d'œuvre sur papier. À la fin des années 1890, il gagne confiance avec l'aquarelle, une technique qui permet des effets d'une délicatesse exceptionnelle mais qui est aussi difficile à travailler, surtout à une si grande échelle et sur du lin ou de la toile. Avec cette œuvre, le peintre tente de démontrer sa maîtrise technique tout en offrant aux spectateurs quelque chose de créatif et d'inattendu. *The Picture Book* (*Le livre d'images*), 1898, peint à l'aquarelle, à l'huile et à la résine sur du lin, est une autre expérimentation avec des matériaux et un sujet similaire. Brymner produit toutefois peu de peintures comme celles-ci, sans doute parce que les petites aquarelles sur papier sont plus faciles à vendre.


William Brymner, *The Picture Book* (*Le livre d'images*), 1898, aquarelle, huile et résine sur toile de lin, 103 x 74,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lorsqu'elle est exposée à la Art Association of Montreal (AAM), *La jeune fille sombre* est encensée par la critique qui loue « l'harmonie des couleurs » et l'émotion, concluant que « l'ingéniosité de l'expérience est indéniable[1]. » Selon le *Montreal Daily Star*, « [l]e traitement est particulier, l'aquarelle étant appliquée sur la toile dans des tons sombres et [elle] a l'effet décoratif de la tapisserie. C'est l'une des meilleures images de l'exposition[2]. » Si Brymner a réalisé cette œuvre dans le but de se positionner comme un artiste talentueux et novateur, il y parvient. Le succès critique est sans doute un facteur dans la sélection de l'œuvre pour l'Exposition panaméricaine de Buffalo, en 1901.

Il n'en demeure pas moins que le peintre a du mal à vendre *La jeune fille sombre*, peut-être parce qu'à l'époque de nombreux collectionneurs sont plus intéressés par les œuvres d'artistes européens. Laissant tomber le prix initial qu'il a fixé à 300 dollars, il écrit à Charles Porteous (l'un de ses plus importants mécènes et un ami personnel) et lui propose de la lui vendre pour 150 dollars. Comme mesure incitative, il propose d'inclure un cadre noir, tout en précisant que le tableau pourrait être encadré en or[3]. Cette préoccupation de Brymner quant à l'encadrement de l'œuvre est révélatrice de son urgence à la vendre. Porteous a fini par acheter le tableau et est demeuré par la suite un client d'un grand soutien.

LEVER DE LUNE EN SEPTEMBRE 1899



William Brymner, *Early Moonrise in September* (*Lever de lune en septembre*), 1899
Huile sur toile, 74,2 x 102,1 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Lever de lune en septembre, 1899, est un paysage qui dépeint la lune se levant derrière un bouquet d'arbres alors qu'un troupeau de moutons paît à proximité. En 1897, Brymner se rend à Beaupré, au Québec, avec deux autres artistes canadiens : le peintre d'origine française Edmond Dyonnet (1859-1954) et le paysagiste Maurice Cullen (1866-1934). C'est à cette occasion qu'il commence à travailler sur cette œuvre[1]. Une petite esquisse à l'huile a été conservée, qui a peut-être été peinte en plein air pendant la visite. Le tableau lui-même a très probablement été achevé à Montréal et n'a été exposé qu'en 1899.

Le contraste entre l'esquisse et l'œuvre achevée témoigne de la manière dont la composition a évolué. Dans l'étude, Brymner s'intéresse tout particulièrement à la disposition des blancs, cherchant un équilibre entre la lune, les troncs d'arbre et les moutons (qui ne sont que suggérés par les taches blanches). Dans l'œuvre finale, différentes nuances de blanc sont modifiées de telle sorte que l'astre nocturne domine et de délicats dégradés de lumière représentent la douceur du clair de lune dans le ciel et sur les feuilles des arbres.



William Brymner, *Early Moonrise in September* (*Lever de lune en septembre*), 1896-1897, huile sur panneau, 15,5 x 24,4 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Lorsque la toile est exposée à l'Académie royale des arts du Canada (ARC) en 1899, le critique du *Montreal Witness* la décrit joyeusement comme une pièce « délicieuse » qui « nous donne un appétit d'Oliver Twist pour en avoir "plus". Un charme argenté, évocateur, émane de l'œuvre : la palette de couleurs est tendre et délicate, et la scène, la période de l'année et l'heure du jour sont convaincantes. Dans l'ensemble, c'est exactement le genre de tableau que l'on aimerait ajouter à sa collection[2]. » *Lever de lune en septembre* devient rapidement l'une des œuvres les plus célèbres du peintre canadien.

Le tableau a été présenté dans plusieurs expositions ultérieures, notamment l'Exposition du Dominion de 1903, l'Exposition universelle de 1904 et l'Exposition de l'ARC de 1908, où elle est acquise par le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC)[3]. Le tableau est reproduit dans *Canada and Its Provinces* (1913) qui déclare que les peintures de Brymner sont connues pour « un traitement remarquablement délicat de la lumière[4]. » Il est également reproduit dans un article sur le paysage canadien, écrit par le directeur du MBAC, Eric Brown, dans le cadre d'une édition spéciale du magazine *Studio* intitulée *Art of the British Empire Overseas* (1917)[5].

Bien que *Lever de lune en septembre* soit comparé aux compositions paysagistes de l'école de Barbizon en raison de son traitement délicat du paysage, il est plus approprié de voir en l'œuvre le reflet de la propre approche artistique de son créateur[6]. En effet, ce dernier ne croit pas en l'imitation d'un style particulier et, à ce stade de sa vie, il est très critique à l'égard de l'école de Barbizon car, selon lui, suivre un mouvement spécifique mène à la perte de son individualité. En 1899, Brymner est reconnu comme un artiste dont l'innovation personnelle contrarie toute tentative d'identifier une trajectoire nette dans son œuvre[7]. Comme le fait remarquer un critique du *Montreal Witness*, il est difficile d'écrire sur le peintre canadien parce qu'il a « de multiples facettes [et] ses



Jean-François Millet, *The Gust of Wind* (*Le coup de vent*), 1871-1873, huile sur toile, 90,5 x 117,5 cm, National Museum Wales, Cardiff.

aspirations esthétiques se développent dans tant de directions différentes[8]. » Considérée comme l'une de ses grandes réussites, cette peinture est reconnue et admirée de son vivant.

En 1919, le tableau subit quelques dommages. À la demande du MBAC, Brymner entreprend de le réparer lui-même. Il remarque avec ironie : « C'est bien que la chose soit arrivée avant ma mort, car si elle avait tardé jusque-là, cela eut été un vrai malheur[9]. » Il a accepté de restaurer le tableau gracieusement, mais c'était plus qu'un beau geste. Sa lettre suggère qu'il avait commencé à considérer l'œuvre comme une part non négligeable de son héritage artistique.

SAINT-EUSTACHE, QUÉBEC 1905



William Brymner, *Saint-Eustache, Quebec* (*Saint-Eustache, Québec*), 1905
Aquarelle avec rehauts de gouache sur graphite, 38,9 x 53,9 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

Saint-Eustache, Québec, 1905, représente une ferme historique locale construite en 1823, située près de la rivière du Chêne, encadrée d'un bouquet d'arbres[1]. Peinte à l'aquarelle, l'œuvre se distingue par l'utilisation habile d'une large gamme de verts pour rendre les variations subtiles du feuillage, de la lumière et des ombres. De l'œuvre se dégage l'impression générale d'un environnement rural luxuriant et d'une idylle pastorale. Brymner est un aquarelliste talentueux, accompli et reconnu lorsqu'il commence à travailler à Saint-Eustache. Des œuvres comme celle-ci témoignent de son aisance avec l'aquarelle et de son enthousiasme pour le paysage.

Au début des années 1900, Brymner peint plusieurs œuvres dans cette localité. Maurice Cullen (1866-1934), l'artiste avec lequel il entretient les relations de travail les plus étroites (ils voyagent fréquemment ensemble), y possède un atelier. La ville est bien située, à proximité de Montréal, et le peintre apprécie y passer du temps. Bien que les documents qu'il a conservés ne fournissent pas de détails sur les attraits de Saint-Eustache, ses œuvres suggèrent que les charmes de cette ville sont en partie imputables aux sujets ruraux qu'il y trouve, semblables à ceux qu'il a peints dans le Bas-Saint-Laurent. Il sait également que les sujets campagnards sont populaires dans les expositions canadiennes et que de nombreux artistes expérimentent le genre. Par exemple, en Ontario, Homer Watson (1855-1936) se spécialise dans de telles scènes, en plus d'être reconnu pour ses huiles.





GAUCHE : Homer Watson, *On the Grand River at Doon* (*Sur la rivière Grand à Doon*), v.1880, huile sur toile, 61 x 91,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : William Brymner, *Summer* (*Été*), 1905, aquarelle sur papier, 23,0 x 30,5 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston.

Les œuvres de Brymner à Saint-Eustache représentent souvent des points de vue similaires. Une autre de ses aquarelles, *Summer* (*Été*), 1905, comme *Saint-Eustache, Québec*, est composé autour de la rivière, malgré que les deux œuvres la dépeignent sous des angles différents. Dans les deux œuvres, toutefois, le peintre établit un contraste marqué entre la magnificence des arbres et les bâtiments de la ferme tout comme il rend avec justesse les reflets complexes et délicats de l'eau.

En décembre 1905, Brymner présente ses aquarelles de Saint-Eustache dans le cadre d'une exposition collective, espérant les vendre – il comprend vite qu'il y a bel et bien un marché pour les paysages à l'aquarelle, qu'il s'agisse de représentations de l'Europe (comme il en a peintes) ou de scènes canadiennes[2]. La pièce *Cool Shades* (*Ombrage frais*), v.1905, est décrite comme « un charmant bout de paysage à Saint-Eustache. La rivière au premier plan, le troupeau qui s'y abreuve, la ferme et la prairie au loin, le feuillage luxuriant des arbres et le bleu chaud intense du ciel – tout cela est rendu avec l'effet le plus heureux qui soit[3]. » Cette description fait vraisemblablement référence à *Saint-Eustache, Québec*, et est révélatrice de ce que les critiques ont apprécié dans les paysages à l'aquarelle de Brymner.

KENNETH R. MACPHERSON, C. R. 1909



William Brymner, *Kenneth R. Macpherson, K.C.* (*Kenneth R. Macpherson, c. r.*), 1909
Huile sur toile, 84,7 x 65,4 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

Dans un portrait intitulé *Kenneth R. Macpherson, c. r.*, 1909, William Brymner représente l'avocat-artiste comme un homme de loisirs. Macpherson porte un manteau de golf (plus précisément l'uniforme du Royal Montreal Golf Club) et tient un bâton. Le tableau se distingue par la subtilité des détails, des plis du gilet blanc aux lignes de la main, et par l'expression pensive du sujet. Il témoigne des réalisations du peintre canadien dans le domaine du portrait à la fin de sa carrière et souligne l'étendue de ses réseaux professionnels, sociaux et créatifs.

Dans le tableau, Macpherson regarde directement le spectateur. Son expression est réfléchie, voire vaguement mélancolique. La complexité de cette expression encourage le spectateur à réfléchir sur ce que l'artiste réussit ici. Macpherson est un élève de Brymner et, pendant de nombreuses années, les deux hommes sont amis et tous deux membres du Pen and Pencil Club. À la mort de Macpherson, son professeur et ami est chargé de mettre de l'ordre dans ses affaires. Il confie « qu'il l'aurait fait pour moi si j'étais mort le premier[1]. » Leur étroite amitié est au cœur du tableau, mais il n'est pas sûr que ce portrait ait été commandé ou que Brymner ait demandé à Macpherson de poser. On peut cependant supposer que les deux hommes ont discuté de la composition pendant que le peintre travaillait.

Macpherson devine sans doute que ce tableau va démontrer les talents de portraitiste de Brymner. En cela, ce fut un succès : lorsque l'œuvre est exposée en 1909, le quotidien montréalais *The Gazette* la décrit comme « un portrait saisissant, manifestant de l'audace tant dans les effets de couleurs que dans la technique[2]. » Notant que le peintre a également présenté deux autres peintures figuratives – *Miss Buller* (*Mlle Buller*) et *The Letter* (*La lettre*), qu'on ne peut retracer aujourd'hui – le critique poursuit : « M. Brymner n'a jamais été aussi fortement représenté que cette année. » C'est un triomphe, mais l'artiste va bientôt entreprendre une nouvelle œuvre, radicalement différente et consacrée aux paysages marins de Louisbourg.

LA CÔTE DE LOUISBOURG 1914



William Brymner, *The Coast at Louisbourg* (*La côte de Louisbourg*), 1914
Huile sur toile, 53,5 x 71,2 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

La côte de Louisbourg, 1914, est une marine, une vue de l'océan au Cap Breton. Le sujet est simple – des vagues qui s'effondrent sur une côte rocheuse et un petit bateau visible à l'horizon – mais la couleur du tableau est saisissante. Les teintes bleues, grises et mauves de l'eau créent une harmonie avec le doux ciel gris, tandis que les blancs crémeux de l'écume et des embruns des vagues sont équilibrés par les nuages. Les marines de William Brymner sont admirées comme des constructions formelles et elles ont été à maintes reprises exposées; toutefois, les œuvres de Louisbourg sont particulièrement importantes parce qu'elles sont présentées pendant la Première Guerre mondiale et que les critiques les associent à l'effort de guerre du Canada.

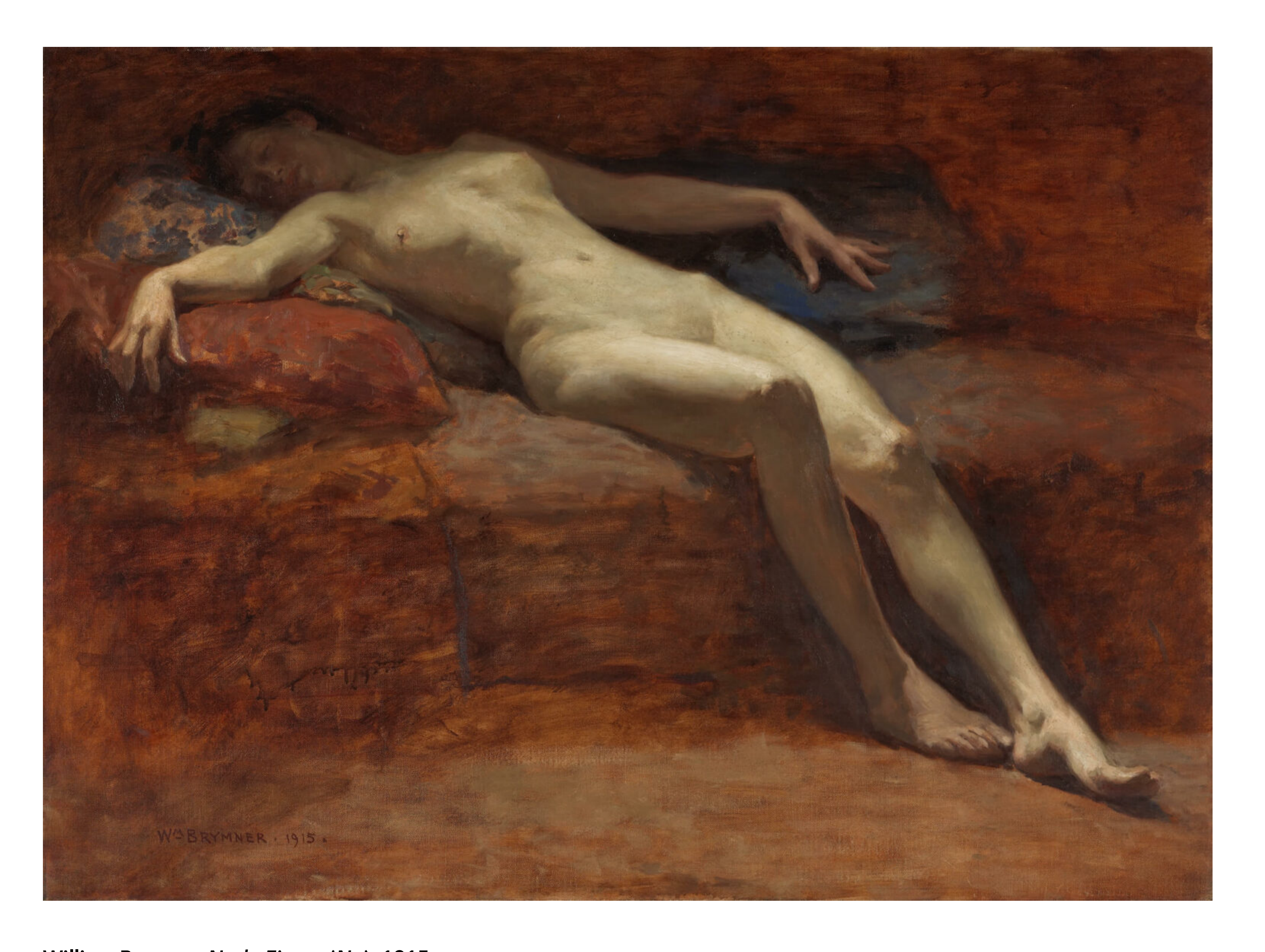

William Brymner, *Fog on the Coast* (*Brouillard sur la côte*), 1914, huile sur toile, 53,8 x 72 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Brymner commence à peindre à Louisbourg en 1909. Il est peu probable qu'il cherche à imiter un style spécifique, mais il admire les artistes européens qui travaillent en plein air et c'est peut-être à ce moment qu'il s'y est mis lui-même. Dans une lettre adressée à sa famille, il raconte : « Je suis ici en train de peindre les rochers et la mer autour des anciennes fortifications et j'en profite, mais j'aimerais mieux qu'il ne pleuve pas autant ou qu'il y ait moins de brouillard[1]. » Il retourne dans cette ville à au moins deux autres occasions; de ces expéditions, plusieurs œuvres ont été conservées, parmi lesquelles de petites esquisses à l'huile et des pièces de grand format, dont *The Coast at Louisbourg* (*La côte de Louisbourg*), *Fog on the Coast* (*Brouillard sur la côte*), et *Incoming Tide, Louisburg* (*Marée montante, Louisbourg*), toutes de 1914. D'autres œuvres de cette période, telles que *Sunset, Louisburg, N.S.* (*Coucher de soleil, Louisburg, N.-É.*), 1916, sont connues grâce à leurs reproductions[2].

La côte de Louisbourg a été souvent exposée et reproduite du vivant de Brymner. En 1915, elle est présentée à la Art Association of Montreal (AAM), au Canadian Art Club et à l'Académie royale des arts du Canada (ARC); en 1921, elle est exposée de nouveau à la AAM, ainsi qu'au Musée des beaux-arts de Winnipeg. Elle est reproduite dans le magazine *Studio* en 1915 et dans le *Canadian Magazine of Politics, Science, Art and Literature* en 1917. La toile *Brouillard sur la côte* n'est quant à elle pas reproduite, mais elle figure dans plusieurs expositions. Ces peintures sont la clé de la réputation du peintre dans ses dernières années, alors qu'il est président de l'ARC.

À cette époque, les critiques notent que les œuvres exposées par l'artiste en 1915 « ont été achevées avant que les autorités militaires ne décident que l'un des endroits préférés de M. Brymner pour faire des croquis serait un bon site pour les cibles de fusils[3]. » Le peintre considère lui aussi qu'il s'agit d'une possibilité perdue, confiant à Eric Brown : « J'aimerais retourner à Louisbourg mais j'ai peur que les soldats qui gardent la station Marconi ne rendent l'endroit impossible. Maudite Guerre [souligné par Brymner][4]. » Exposés alors que la guerre et ses coûts terribles dominent l'actualité canadienne, les panoramas en grisaille de Brymner, figurant la côte et l'horizon lointain, ne sont plus seulement des paysages formels harmonieux – ils sont aussi des évocations mélancoliques et patriotiques.

NU 1915



William Brymner, *Nude Figure* (*Nu*), 1915
Huile sur toile, 74,7 x 101,7 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Dans les années 1910, William Brymner se consacre à des toiles représentant des nus féminins et cette série constitue l'un de ses derniers projets d'importance. Il exécute au moins quatre peintures représentant une femme nue allongée sur le dos. *Nu*, une œuvre exposée en 1915, est représentative de l'ensemble et la plus connue, car elle a été acquise par le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC). Elle engendre d'ailleurs la controverse : les femmes nues sont un sujet commun dans l'art occidental du dix-neuvième siècle, mais elles ne figurent pas couramment dans les expositions canadiennes. Ce tableau est cependant essentiel à l'œuvre du Brymner, non pas en raison de la controverse mais bien parce qu'il témoigne du dernier développement important d'une carrière qui se caractérise par la diversité. *Nu* contraste avec les paysages terrestres et marins de l'artiste.

Jeune homme, Brymner a étudié la tradition académique et le nu. Il a le sentiment que la pose particulière imposée au modèle est difficile à travailler, observant d'un air sombre « [qu']une fille couchée avec une peau blanche n'est pas de tout repos, d'autant plus qu'elle ne prend jamais deux fois exactement la même pose[1]. » Sa décision de revenir aux nus si tard dans sa carrière est peut-être influencée par le constat d'un critique selon lequel une exposition canadienne récente manquait d'un bon nu, sujet alors très prestigieux[2]. Il se peut aussi qu'il ait simplement cherché un nouveau sujet lui permettant de démontrer toute la gamme de ses talents et d'attirer l'attention. Après tant d'années d'études artistiques, Brymner est au fait de nombreuses peintures de nus féminins dont il peut s'inspirer. Ses anciens professeurs Jules-Joseph Lefebvre (1836-1911) et William Bouguereau (1825-1905) ont peint des nus à de nombreuses reprises, et le sujet en est un qui intéresse également les élèves, actuels et anciens, de Brymner – Randolph Hewton (1888-1960), par exemple, a exposé des compositions de nus modernes à la Art Association of Montreal (AAM) en 1914[3].



William Brymner, *Reclining Figure* (*Nu allongé*) v.1915, huile sur toile, 45,7 x 87 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Les critiques analysent *Nu* en termes stylistiques et techniques, saluant l'œuvre comme « une exquise étude d'ombres et de lumières » et « remarquable par le dessin et les tons de la peau […] Les bleus et rouges ternes des coussins sur lesquels la figure est allongée contribuent à faire ressortir les teintes ivoires[4]. » Mais c'est le sujet qui retient l'attention du public. Selon Corinne Dupuis-Maillet (1895-1990), une des anciennes élèves du peintre, une fois le *Nu* terminé, il a choqué : « Brymner est une personne conservatrice et ce tableau a sidéré tout le monde – la femme couchée dans cette position, couchée sur le dos[5]. » Aujourd'hui, il est difficile de saisir à quel point les spectateurs ont été surpris par cette œuvre.

Nu s'avère problématique pour le MBAC. En effet, en 1916, Eric Brown, directeur du musée, écrit : « Il y a eu ici un commentaire sur la convenance du nu de Brymner […] Je ne souhaite pas que le Musée des beaux-arts du Canada fasse l'objet d'attaques, même ignorantes, sur de telles questions et, en attendant que la situation soit examinée, j'ai retiré le tableau de l'exposition[6]. » En décembre de la même année, Brown l'offre au futur artiste du Groupe des Sept, Arthur Lismer (1885-1969), pour la Victoria School of Art and Design de Halifax, suggérant que l'œuvre n'est « pas un tableau de musée mais […] une étude franche de la figure[7]. » Lismer refuse rapidement le prêt, expliquant que, bien qu'il serait personnellement heureux de l'accueillir, le tableau « influencerait le public de Halifax contre l'école[8]. »

En tant que président de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), Brymner représente l'ordre établi en matière d'art canadien, mais, dans l'un des derniers rebondissements de son cheminement artistique, il crée une œuvre perçue comme provocante et controversée. En choquant les spectateurs, ce tableau constitue une étape finale appropriée dans une carrière qui a été portée par un attachement continu à l'innovation personnelle.



IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Inspiré par ses voyages, William Brymner peint de tout, des paysages canadiens aux canaux de Venise. Ses toiles des montagnes Rocheuses et du Québec rural contribuent aux notions d’identité canadienne tandis qu’il s’efforce de promouvoir l’intégration du Canada dans la communauté artistique internationale. Pour le peintre et ses pairs, il importe de développer un langage artistique typiquement canadien, mais l’espace dans lequel ils le montrent au monde l’est tout autant. Brymner gagne l’estime de la critique tout en enseignant à la Art Association of Montreal pendant plus de trente ans. Comme le fait remarquer Clarence Gagnon, « si Brymner ne peut vous enseigner, personne ne va y arriver. »

TOURNÉ VERS L'ÉTRANGER

Pendant toute sa vie et sa carrière, William Brymner croit que la visite de l'Europe est importante pour son développement professionnel et artistique. Il voit l'Europe continentale (et Paris en particulier) comme le centre du monde de l'art occidental, forte de ses nombreuses écoles d'art, ses musées, ses expositions et ses communautés artistiques. Il est également conscient que de nombreux collectionneurs canadiens préfèrent les œuvres européennes à celles des artistes de leur propre pays et qu'ils, tout comme les critiques, admirent les artistes qui comprennent les traditions artistiques européennes. Plusieurs de ses contemporains canadiens cherchent également de l'inspiration à l'étranger. Bien que certains d'entre eux étudient aux États-Unis (où de nombreux artistes et collectionneurs se tournent également vers l'Europe), ce n'est pas le cas de Brymner. Plus tard dans sa vie, il encourage ses étudiants à étudier en Europe, il leur enseigne et discute avec eux de l'art moderne européen.





GAUCHE : Titien, *Danaë*, 1544-1545, huile sur toile, 120 x 172 cm, Musée de Capodimonte, Naples. DROITE : William Brymner, *Reclining Nude* (*Figure allongée*), v.1915, huile sur toile, 46,2 x 76,7 cm, Musée d'art de Joliette.

Aujourd'hui, le Paris de la fin du dix-neuvième siècle est étroitement associé au mouvement impressionniste, mais Brymner se rend en Europe pour y étudier la tradition académique, une approche qui exige de l'artiste qu'il apprenne à représenter les formes de manière naturaliste plutôt que d'évoquer les impressions ressenties devant une scène. Les deux méthodes ne pourraient être plus différentes : comme le fait remarquer Tobi Bruce, « le système d'enseignement qui attire les artistes [comme Brymner] à Paris est absolument à l'opposé de l'impressionnisme[1]. » Brymner finit par s'intéresser à l'impressionnisme, comme il s'intéresse à une gamme extraordinaire d'œuvres, des sculptures médiévales aux productions des artistes contemporains. Mais il n'est pas attiré par l'Europe pour un style spécifique d'art moderne; il est plutôt attiré par les grands maîtres, admirant des peintres tels que Paolo Véronèse (1528-1588) et Titien (v.1488-1576)[2]. En tant qu'artiste à maturité, Brymner ne croit pas à l'imitation d'une école d'art particulière. Au contraire, il s'engage dans un apprentissage intensif et continu et il s'inspire des idées d'autres artistes plutôt que de leurs manières.

Outre ses premières études à Paris, le peintre fait de nombreux voyages en Europe continentale. Les raisons de ses visites sont évoquées dans une critique publiée dans le *Globe* de Toronto en 1892 et écrite par les poètes canadiens

Archibald Lampman et Duncan Campbell Scott qui affirment que « dans un pays comme le Canada, où nous n'avons pratiquement pas de grands tableaux disponibles et aucun artiste résident éminent, le jeune peintre […] doit aller à l'étranger; il doit chercher dans les ateliers et les galeries d'Europe l'aperçu pratique qu'il ne pourrait jamais obtenir chez lui[3]. » Plus loin, dans la même critique du *Globe*, les auteurs identifient Brymner comme l'un des artistes canadiens « qui a eu l'avantage des écoles [françaises][4]. » De plus, ils font l'éloge de *A Wreath of Flowers* (*Une gerbe de fleurs*), 1884, sans doute parce que l'artiste y représente minutieusement des figures de petites filles, ce qui met en évidence sa formation académique française.



William Brymner, *Le Cours Martigues*, 1908-1914, huile sur toile, 48 x 68,3 cm, Art Gallery of Hamilton.

Mais Brymner ne voyage pas en Europe que pour son éducation. Il est bien conscient que le fait d'y travailler façonne sa réputation publique. Ses voyages sont déterminants pour son identité d'artiste cosmopolite à Montréal. Ainsi, son tableau *Border of the Forest of Fontainebleau* (*Au bord de la forêt de Fontainebleau*), 1885, fait allusion à l'école de Barbizon, un groupe d'artistes français dont les œuvres sont populaires auprès des collectionneurs nord-américains à la fin du dix-neuvième siècle. Pour Brymner, voyager en Europe est non seulement un investissement professionnel, car ses mécènes voient dans son expérience le signe d'un jugement artistique éclairé et sophistiqué, mais c'est aussi un plaisir. Dans une lettre écrite à son ami Kenneth Macpherson (1861-1916) depuis Martigues en 1908, l'artiste remarque : « La beauté de la chose est en partie qu'il y a eu tant de générations de peintres ici que […] ils ont un respect extraordinaire pour quiconque possède une boîte de peinture[5]. »

Les multiples voyages de Brymner lui permettent de créer de nombreuses œuvres dépeignant des sujets connus pour être européens. L'une des premières peintures qu'il expose au Canada s'intitule *With Dolly at the Sabot-makers* (*Avec Dolly chez le sabotier*), 1883. Celle-ci est rapidement reconnue pour son sujet français en même temps qu'elle est la première des œuvres du peintre à faire l'objet d'une acquisition par le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC)[6]. Au cours des années suivantes, Brymner visite la France, l'Irlande, les Pays-Bas ainsi que l'Italie et il crée des œuvres d'art nourries par ses voyages. Par exemple, son tableau *Ruin of a Church* (*Église en ruine*), 1891, représente les ruines de l'abbaye de Muckross à Killarney, et *In County Cork, Ireland* (*Dans le comté de Cork, en Irlande*), 1892, dépeint un village irlandais.





GAUCHE : William Brymner, *With Dolly at the Sabot-makers* (*Avec Dolly chez le sabotier*), 1883, huile sur toile, 38,1 x 46,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : William Brymner, *Ruin of a Church* (*Église en ruine*), 1891, huile sur toile, 21 x 32,5 cm, Musée des beaux-arts de Vancouver.

Chaque fois que William Brymner écrit ou donne des conférences sur l'art, il puise dans ses expériences européennes qui sont essentielles aux réflexions qu'il partage. Au cours de ses pérégrinations, il visite les sites les plus célèbres d'Europe, de la Tour Eiffel aux canaux de Venise, avec le talent de l'artiste pour l'analyse visuelle : « La couleur générale de Venise est un gris rose qui se mêle à toutes sortes d'autres gris, et à de vieux verts et jaunes délavés. Ces couleurs éclairées par le soleil de fin d'après-midi et réfléchies […] forment une merveilleuse harmonie[7]. »

Ses autres conférences, sur le dessin et l'impressionnisme, ainsi que son article « Progress in Art », publié dans le *University Magazine* en avril 1907, sont chargés de références aux artistes européens et à ses expériences sensorielles devant leurs œuvres. Par exemple, Brymner fait un effort particulier pour voir les œuvres de Frans Hals (v.1582-1666), relatant à son père dans une lettre que les peintures du musée de Haarlem « valent la peine d'être vues de près ». Il admire l'utilisation des couleurs et la vitalité de l'œuvre de Hals, notant que les portraits sont « peints de la manière la plus directe [qu'il ait] jamais vue[8] ». Il cite plus tard l'œuvre de Hals dans son cours de dessin, tout en enseignant les grands maîtres à ses étudiants et en démontrant l'étendue de son expertise[9]. La profondeur de son engagement dans ses voyages à l'étranger montre qu'il croit sincèrement à l'importance de ces études, même s'il sait aussi que ses conférences et ses écrits sur l'art européen consolident sa réputation.



William Brymner, *Scène de canal*, 1902, aquarelle sur papier sur carton, 24,8 x 34,9 cm, collection privée.

RENCONTRES AVEC LES COMMUNAUTÉS AUTOCHTONES DE L'OUEST CANADIEN

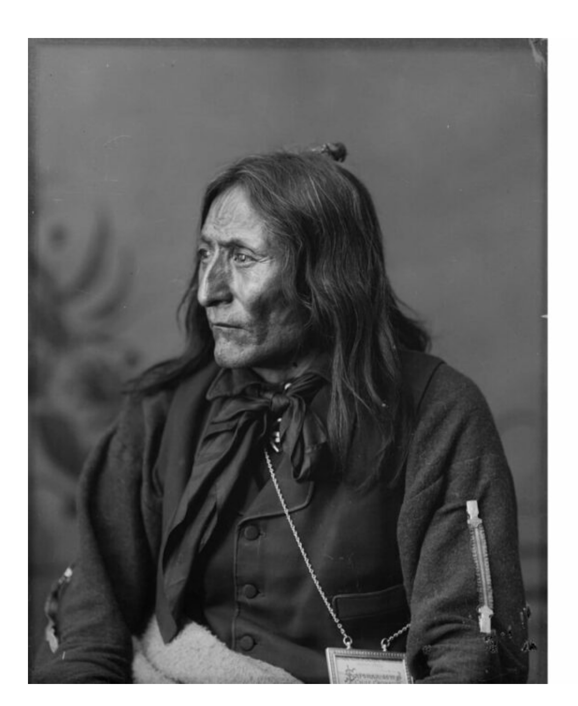
Le début de la carrière de William Brymner coïncide avec des changements et des violences sans précédent dans l'Ouest canadien. Il se rend dans la région pour la première fois en 1886, voyageant sur le tout nouveau Chemin de fer Canadien Pacifique (CFCP). À l'époque, les frontières de l'Ouest canadien sont très différentes. La Saskatchewan et l'Alberta ne deviennent des provinces qu'en 1905. Lorsque le peintre y effectue son voyage de 1886, ces terres font partie des Territoires du Nord-Ouest. Aussi, la gouvernance de toute la région, y compris le Manitoba, est transformée par des traités numérotés conclus avec les peuples autochtones. Les traités n° 1 à n° 7 sont signés entre 1871 et 1877 et créent un système de réserves (une adhésion décisive au traité n° 6 a été signée en 1882). Après la Résistance du Nord-Ouest de 1885, au cours de laquelle les forces du gouvernement canadien ont combattu les Métis, l'intérêt pour le contrôle des Premières Nations s'intensifie, car la région attire un nombre croissant de colons[10]. En 1886, le gouvernement fédéral tente de forcer les Autochtones à s'installer dans les réserves pour, ainsi, les assimiler[11].



Rand McNally and Company, « British America (Amérique britannique) », 1889, reproduction, 34 x 52 cm, David Rumsey Map Center, Université Stanford.

Brymner est mis au courant de ces événements de plusieurs façons. En plus de ce qu'il apprend par les journaux, son père est archiviste pour le gouvernement fédéral et son frère est dans la police montée du Nord-Ouest pendant la Résistance de 1885[12]. Son voyage dans l'Ouest en 1886 le met en contact direct avec les membres des Premières Nations. (Bien qu'il y ait de nombreuses communautés autochtones dans l'est du Canada, il n'existe aucune preuve que le peintre les ait côtoyées). Il rencontre vraisemblablement des membres de différentes nations. Il séjourne dans la réserve de la nation Siksika près de Gleichen (aujourd'hui en Alberta) pendant plus d'un mois, où on compte des visiteurs cris (Nehiyawak) à l'époque[13]. Plus tard dans son voyage, il rencontre peut-être aussi des membres de communautés autochtones de Colombie-Britannique.

En 1909, Brymner écrit un compte-rendu détaillé de sa visite à son ami Edmund Morris (1871-1913), un artiste qui s'intéresse passionnément aux peuples autochtones et à l'histoire. La lettre révèle à quel point le peintre s'implique dans la communauté Siksika lors de sa visite. Pendant son séjour, Pihtokahanapiwiyin rend visite à son père adoptif, Isapo-Muxika (les deux hommes sont alors connus respectivement sous les noms de Poundmaker et Crowfoot dans les médias canadiens). Pihtokahanapiwiyin est l'une des figures les plus influentes de l'époque et un négociateur clé du Traité nº 6. Au lendemain de la Résistance du Nord-Ouest, le gouvernement fédéral l'accuse de soutenir Louis Riel, le chef du soulèvement, et le condamne pour trahison[14]. Pihtokahanapiwiyin est exonéré de ces accusations en mai 2019. En fait, il est plutôt intervenu pour empêcher les guerriers autochtones de poursuivre les soldats canadiens et il est aujourd'hui considéré comme un artisan de la paix[15]. Après un emprisonnement de neuf mois, il est libéré en mars 1886 en raison de problèmes de santé. Il meurt lors de sa visite à Isapo-Muxika. Brymner ne rencontre pas le grand homme, mais il demande aux autorités gouvernementales canadiennes (sans doute à Magnus Begg, l'agent des Indiens local) la permission d'assister à son enterrement[16]. Non seulement il assiste à la cérémonie, mais il participe également aux préparatifs de l'enterrement et de l'inhumation. Il n'y est pas invité, mais il connaît vraisemblablement la renommée de Pihtokahanapiwiyin et il est manifestement curieux.

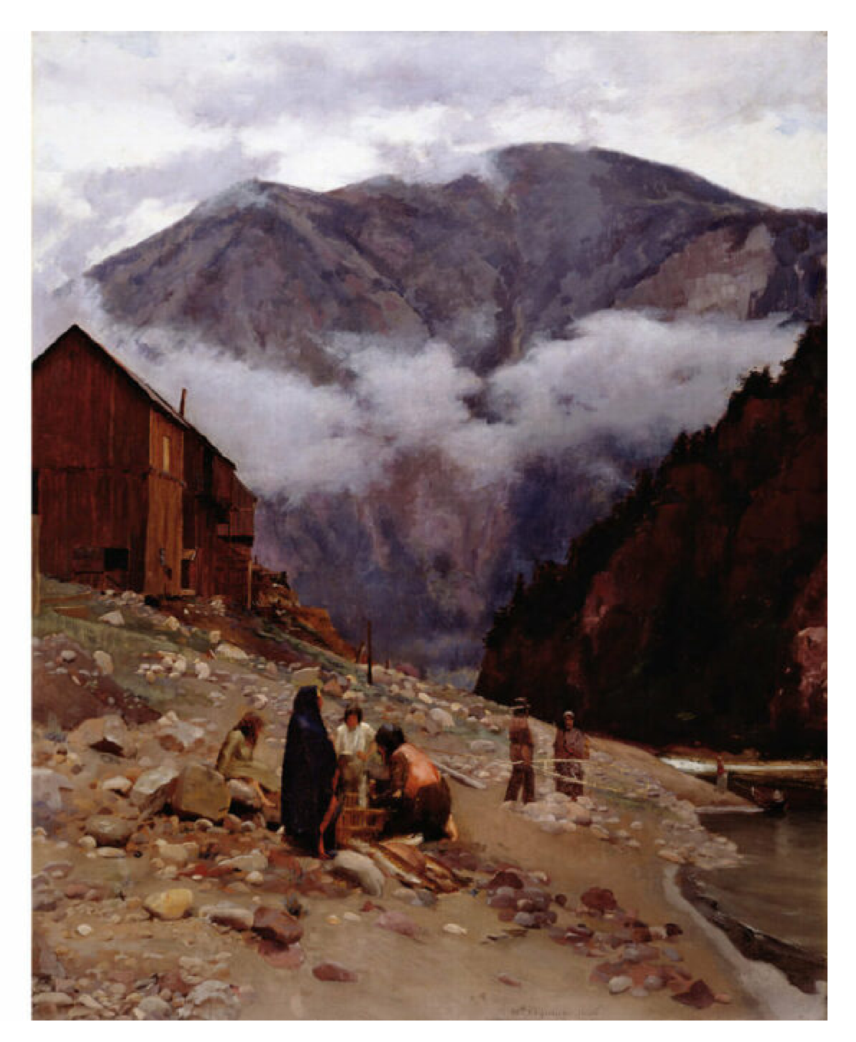




GAUCHE : Harry Pollard, *Chief Crowfoot* (*Le chef Crowfoot*), v.1885, négatif à la gélatine sur support en nitrate de cellulose, 17,8 x 12,7 cm, Archives provinciales de l'Alberta, Edmonton. DROITE : Oliver Buell, *Poundmaker, also Known as The Drummer (c.1842–1886), a Cree Chief, Later Adopted by Crowfoot of the Blackfoot Nation* (*Poundmaker, également connu sous le nom de The Drummer (v.1842-1886), un chef de la Nation Crie, adopté plus tard par Crowfoot de la Nation des Pieds-Noirs*), 1885, photographie, 19,68 x 11,43 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Bien que le nombre total de peintures de Brymner consacrées à un sujet autochtone soit inconnu et que certaines de ces œuvres soient impossibles à retracer aujourd'hui, on sait qu'il a peint des études de têtes à l'effigie des membres de communauté autochtones, notamment *Blackfoot Chief* (*Chef Pieds-Noirs*), v.1888 ou 1906. Sans doute destiné à imiter les portraits d'inspiration ethnographique d'artistes tels que George Catlin (1796-1872) et Paul Kane (1810-1871), ce type d'œuvres, estime-t-on aujourd'hui, contribue à alimenter les stéréotypes. Toutefois, parmi les œuvres de Brymner qui représentent un sujet autochtone, *Giving Out Rations to the Blackfoot Indians, NWT* (*Distribution de rations aux Pieds-Noirs, T.N.-O.*) et *Yale in the Morning, B.C. [Fraser Canyon]* (*Yale, le matin, C.-B. [canyon du Fraser]*), toutes deux de 1886, ressortent du lot par leur complexité, l'intégration d'éléments contemporains et l'absence d'éléments stéréotypés dans leur composition. On ignore si ces œuvres sont une critique politique précise, mais il est évident que le peintre est conscient que son sujet soulève les passions.





GAUCHE : William Brymner, *Blackfoot Chief* (*Chef Pieds-Noirs*), v.1888 ou 1906, huile sur toile, 80,6 x 50,2 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : William Brymner, *Yale in the Morning, B.C. [Fraser Canyon]* (*Yale, le matin, C.-B. [canyon du Fraser]*), 1886, huile sur toile, 81,3 x 66 cm, Power Corporation du Canada.

Lors de sa visite à la nation Siksika, Brymner peint *Distribution de rations aux Pieds-Noirs, T.N.-O.*, 1886, une scène montrant la distribution de rations alimentaires. Cette représentation de la violence coloniale moderne rejette toute vision romancée du passé. Plus tard, lors de son voyage à Yale, en Colombie-Britannique, il visite la All Hallows School, une institution que les missionnaires anglicans ont créée en 1884 dans le but d'éduquer et de convertir les jeunes filles autochtones. En 1886, l'école fonctionne comme une sorte de pensionnat et, au moment de la visite de l'artiste, l'évêque commence à solliciter l'aide du gouvernement; un accord sera d'ailleurs conclu en juin 1888[17]. Brymner représente des religieuses et des élèves au centre de son œuvre de 1886, *Yale, le matin, C.-B. [canyon du Fraser]*. Les figures y sont petites, mais les habits religieux sont reconnaissables, ce qui indique que le peintre veut que cette scène soit vue comme étant contemporaine. Il s'agit d'une peinture qui documente l'un des premiers moments du développement du système canadien des pensionnats indiens[18].

Dans l'ensemble, les expériences et les toiles de William Brymner sont différentes de ce que l'on pourrait attendre d'un artiste colonial œuvrant dans l'Ouest canadien au dix-neuvième siècle. Ses peintures s'inspirent de l'ethnographie et d'un intérêt pour les scènes réalistes, alors que d'autres artistes coloniaux de la même époque sont reconnus pour romancer les sujets autochtones dans leurs œuvres. Paul Kane, par exemple, passe à l'histoire pour ses compositions inspirées par l'ethnographie mais aussi pour ses scènes spectaculaires comportant des paysages saisissants et des représentations

idéalisées des Autochtones, comme dans *The Man That Always Rides, Blackfoot* (*L'homme à cheval, Pied-Noir*), v.1849-1856, et *The Constant Sky, Saulteaux* (*Ciel constant, Saulteaux*), v.1849-1856. Ces images du Canada du dix-neuvième siècle, qui ne reconnaissent généralement pas la violence du colonialisme, sont remises en question par plusieurs artistes autochtones contemporains, dont Carl Beam (1943-2005) et Jane Ash Poitras (née en 1951). Par exemple, dans son œuvre *Buffalo Seed* (*Graine de bison*), 2004, Poitras intègre un large éventail d'images (dont une, romancée, d'une chasse au bison) pour aborder le massacre de cet animal et son impact dévastateur pour les peuples autochtones. Les peintures canadiennes du dix-neuvième et du début du vingtième siècle qui minimisent (et souvent effacent) l'oppression brutale des peuples autochtones ont également été remises en question par des écrits critiques[19].

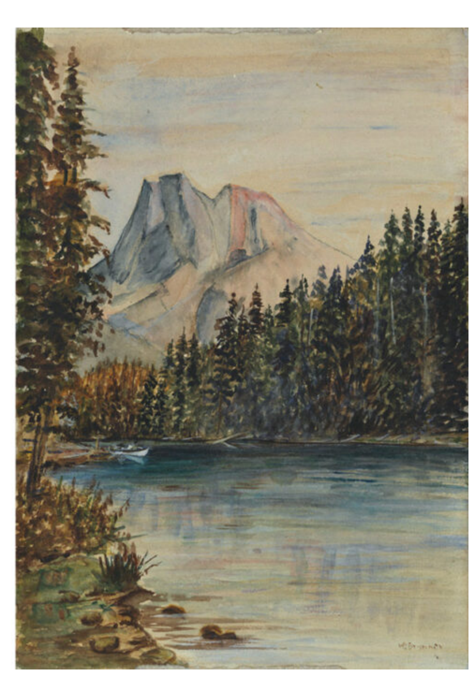




GAUCHE : Paul Kane, *The Man That Always Rides, Blackfoot* (*L'homme à cheval, Pied-Noir*), v.1849-1856, huile sur toile, 46,3 x 60,9 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto. DROITE : Jane Ash Poitras, *Buffalo Seed* (*Graine de Bison*), 2004, technique mixte, 153,2 x 244,2 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

Brymner connaît les images romancées de l'Ouest canadien, mais, contrairement à beaucoup de ses contemporains, il a été témoin de l'impact du colonialisme sur les peuples autochtones de cette région. Plutôt que d'adopter une vision romantique, il choisit d'aborder l'inhumanité du colonialisme en représentant des scènes réalistes dans des peintures créées à un moment charnière de sa carrière. De retour à Montréal, il revient rarement sur ces sujets. Bien qu'il ne semble pas avoir été profondément troublé, il garde un vif souvenir des événements de 1886, tel qu'il le décrit dans sa lettre à Edmund Morris plus de vingt ans plus tard, révélant ainsi que ses souvenirs sont durables.

PEINDRE LES ROCHEUSES

GAUCHE : Lucius O'Brien, *Kicking Horse Pass [about 5000 ft]* (*Le col Kicking Horse [environ 5000 pi]*), 1887, aquarelle, 45,2 x 33,2 cm, Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria. DROITE : William Brymner, *Near Field, B.C.* (*Près de Field, C.-B.*), 1892-1893, aquarelle sur carton fort, 26,8 x 19,1 cm, Musée des beaux-arts de Vancouver.

Dans les années 1880, le Chemin de fer Canadien Pacifique (CFCP) commence à promouvoir les montagnes Rocheuses comme un paysage canadien unique et une attraction touristique nationale. Dans le cadre de ces efforts, le directeur général du CFCP, William van Horne, souhaite que les paysages des montagnes soient présentés dans des expositions d'art canadien. Non seulement le CFCP soutient-il l'exposition de ces peintures, mais il les adapte pour en faire des images promotionnelles et des livrets souvenirs. Van Horne choisit de travailler avec des artistes prestigieux. Lucius O'Brien (1832-1899), alors président de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), est l'un des premiers à qui il passe une commande : *Kicking Horse Pass [about 5000 ft]* (*Le col Kicking Horse [environ 5000 pi]*), 1887, dépeint un paysage de montagne spectaculaire avec un train en plein centre[20]. Brymner fait la connaissance de Van Horne en 1889. Celui-ci l'assure qu'il peut « avoir un col [ferroviaire] vers le Pacifique quand bon [lui] semble[21]. » Au début des années 1890, Brymner se rend dans l'Ouest du Canada pour créer des œuvres pour le CFCP. À l'époque, il a pris connaissance des paysages que des artistes tels que O'Brien ont créés et il se sent en compétition avec eux.

En 1892, le *Montreal Gazette* rapporte que le CFCP a commandé à William Brymner des œuvres dépeignant les Rocheuses pour « l'Exposition universelle [à Chicago], où, en plus de témoigner des progrès de l'art au Canada, elles donneront aux centaines de milliers de visiteurs de l'exposition une idée des merveilleux paysages des Rocheuses canadiennes. » Le quotidien décrit le projet comme étant « de nature plus ambitieuse » que celle du travail de Brymner jusqu'à maintenant[22].



William Brymner, *Sir Donald and Great Glacier, Selkirks* (*Le mont Sir Donald et le Grand Glacier, chaîne Selkirk*), s.d., huile sur toile, 153,7 x 214 cm, Galerie d'art de l'Université de Lethbridge.

En effet, les œuvres de montagne de l'artiste sont conçues pour avoir un impact profond sur le spectateur. Un grand nombre de ces toiles sont de format exceptionnellement large, idéal pour attirer l'attention du public et le surprendre dans une exposition. La plupart de ces peintures, comme *Hermit Mountain, Rogers Pass, Selkirk Range* (*Le mont Hermit, le col Rogers, les monts Selkirk*), 1886, et *Mount Cheops from Rogers Pass* (*Les monts Cheops vus depuis le col Rogers*), v.1898, ont pour sujet principal un sommet important; bien que certaines d'entre elles, notamment *Sir Donald and Great Glacier, Selkirks (Le mont Sir Donald et le Grand Glacier, chaîne Selkirk*), s.d., mettent l'accent sur des vues de glaciers et de sommets. Le spectateur se retrouve devant des paysages spectaculaires dépourvus de toute présence humaine. Brymner a choisi de ne pas documenter la présence contemporaine des peuples autochtones dans ses compositions, peut-être à la demande de ses mécènes. Mais souvent, on y retrouve un chemin de fer, qui, au dix-neuvième siècle, représente l'unification du Canada et une nouvelle identité nationale[23].


William Brymner, *Camp in the Rockies* (*Campement dans les Rocheuses*), s.d., huile sur panneau, 39,4 x 54,6 cm, collection privée.

Le compte rendu de Brymner, sur les commandes qu'il reçoit du CFCP pour peindre des paysages de montagne destinés à l'Exposition universelle de Chicago, montre qu'il considère ce projet comme une entreprise d'envergure. Il écrit à Van Horne depuis Lake Louise et lui fournit une liste détaillée des sujets sur lesquels il travaille, entre autres le mont Baker, le mont Yale, le mont Ross Peak, le mont Field, le lac Louise et le lac Agnes. Il demande également l'avis de Van Horne : « Si vous avez des suggestions à me faire, je serai heureux de les entendre[24]. » Il trouve difficile de peindre les montagnes et, bien qu'il se soit sans doute inspiré de traditions européennes en matière de paysages, ses difficultés laissent penser que ses expériences précédentes à l'étranger n'ont pu rivaliser avec la grandeur des Rocheuses. Au cours de la décennie suivante, Brymner peint plusieurs endroits de cette région, notamment le mont Cheops, les monts Ottertail, le mont Castle, le lac Emerald, le mont Sir Donald et le glacier Illecillewaet, le mont Stephen et le col Kicking Horse, ainsi que plusieurs vues de montagnes qui n'ont pas reçu de nom.

Les toiles de Brymner représentant le lac Louise et le lac Agnes sont présentées à l'exposition de l'ARC à Montréal et à l'Exposition universelle de 1893, à Chicago. La réponse de la critique montréalaise est exceptionnelle : commentant *Lake Agnes* (*Le lac Agnes*), v.1893, un critique du *Montreal Herald* remarque que « la taille de cette image attire immédiatement l'attention, alors qu'un examen plus attentif révèle une profonde mélodie de tons, qui est délicieuse[25]. » Quoique la motivation première de Brymner pour visiter les montagnes Rocheuses et créer des œuvres pour le CFCP soit financière, les louanges de la critique montrent bien que les peintures résultant de ce voyage sont importantes pour sa réputation d'artiste – les critiques les examinent et les évaluent comme autant de témoignages du talent de l'artiste. Aujourd'hui, ces paysages illustrent la façon dont Brymner a mis ses compétences au service de la construction de la nation dans l'Ouest du Canada.

LE « VRAI » QUÉBEC

William Brymner peint de nombreuses œuvres représentant les communautés rurales et les paysages du Québec. Il présente à son public urbain et aisé une vision pastorale des traditions rurales canadiennes-françaises, laquelle vision a de puissantes connotations. La figure de l'« habitant » est perçue comme distinctement canadienne et fait partie d'une identité nationale émergente représentée dans l'art, la littérature et la musique. Brymner et plusieurs de ses

pairs contribuent à ce discours par la peinture. Par exemple, Maurice Cullen (1866-1934) peint de nombreuses scènes de l'hiver québécois, notamment *Logging in Winter, Beaupré* (*Charroi de billots en hiver, Beaupré*), 1896, et, de son côté, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937) produit plusieurs œuvres dépeignant des scènes campagnardes de sa région natale, Arthabaska. Les peintures du Québec rural invitent les spectateurs à réfléchir sur l'importance de la culture canadienne-française au sein de la nation. En même temps, ces œuvres rappellent tacitement aux spectateurs le contraste entre le Québec rural et la modernité urbaine.



William Brymner, *Haying near Quebec, Beaupré* (*Les foins, près de Québec, Beaupré*), 1907, huile sur toile, 68,1 x 101,3 cm, Power Corporation du Canada.

Au départ, Brymner travaille à Baie-Saint-Paul, un endroit qu'il a peut-être choisi parce que la région lui rappelle la campagne française[26]. Plus tard, il se rend à Beaupré et à Sainte-Famille, souvent en compagnie d'autres artistes, comme Edmond Dyonnet (1859-1954), Maurice Cullen et Edmund Morris (1871-1913). Il y réalise de nombreux tableaux de sujets ruraux, tels que *Evening, Beaupré* (*Beaupré, le soir*), 1903, et *Haying near Quebec, Beaupré* (*Les foins, près de Québec, Beaupré*), 1907, et se considère comme un observateur des communautés agricoles canadiennes-françaises. Bien qu'à cette époque le peintre canadien soit très critique envers l'école de Barbizon (et envers toute imitation stylistique), il admire Jean-François Millet (1814–1875), un peintre de Barbizon reconnu pour ses représentations des travailleurs de la terre, et ces œuvres ont probablement inspiré les peintures rurales québécoises de Brymner[27]. Il s'agit de sites situés dans les territoires traditionnels des Hurons-Wendat, des Haudenosaunee et des Abénaquis, mais, étonnamment, Brymner ne semble pas avoir reconnu l'importance des peuples autochtones dans cette région ni y avoir réfléchi.


William Brymner, *Baie St. Paul* (*Baie-Saint-Paul*), 1890, huile sur toile, 33,7 x 48,9 cm, collection privée.

À propos de Sainte-Famille, le peintre écrit : « Comme aucun étranger n'y a jamais séjourné, à ma connaissance, j'ai décidé de le faire et que je peindrais de vrais habitants[28]. » Il n'est pas le premier artiste à visiter la région – Horatio Walker (1858-1938), entres autres, y a voyagé en 1877 et il est également reconnu pour ses peintures de la région – mais il est indubitablement un étranger[29]. Établi à Montréal, une ville en pleine croissance industrielle, Brymner n'est pas riche, mais il a de nombreux liens avec l'élite de la ville. De plus, il est anglophone et protestant. Mais il s'intéresse plutôt à la communauté canadienne-française de Sainte-Famille et publie quelques-unes de ses réflexions dans le *University Magazine*, où il dépeint les habitants comme étant très éloignés de la vie moderne. Par exemple, en décrivant son amitié avec Michel Marquis, l'ouvrier local dans la maison duquel Brymner vit en pension, il note que Marquis est doué pour le travail du bois, mais « qu'il ne sait rien sur la plupart des choses les plus simples en dehors de sa propre paroisse[30]. » Le sentiment de supériorité du peintre est évident.

Les peintures québécoises de Brymner, comme *Early Moonrise in September* (*Lever de lune en septembre*), 1899, dépeignent des paysages agricoles et des gens au travail, comme pour célébrer une communauté pastorale intemporelle. Certaines œuvres, comme *The Weaver* (*La femme au métier*), 1885, mettent l'accent sur les personnages, alors que d'autres, comme *La Vallée Saint-François, Île d'Orléans*, 1903, les repoussent à l'arrière-plan. Les critiques reconnaissent que les personnages figurant sur ces tableaux sont les représentants d'une culture distincte, proprement canadienne. Ainsi, en 1906, le *Montreal Star* souligne que Brymner a un don pour représenter « une scène typique du Bas-Saint-Laurent et, qu'en plus de transmettre le charme d'une journée fraîche et simple, [son œuvre] témoigne de la vie patiente et humble des Canadiens français[31]. » Le ton de cet article souligne l'importance du travail de l'artiste dans le Québec rural. Brymner ne se contente pas de peindre dans un endroit précis, il crée des tableaux qui connotent la différence culturelle. Ce faisant, il contribue à un discours plus large sur la position des Canadiens français au Canada.





GAUCHE : William Brymner, *The Weaver* (*La femme au métier*), 1885, huile sur toile, 61 x 63 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : William Brymner, *La Vallée Saint-François, île d'Orléans*, 1903, huile sur toile, 74 x 102,3 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

UN ARTISTE CANADIEN DANS LES EXPOSITIONS INTERNATIONALES

Grâce à sa participation à des expositions internationales, William Brymner est identifié comme un représentant de l'art canadien sur la scène mondiale. À la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, le succès de l'art canadien sur la scène internationale est considéré comme un indicateur de la croissance et de la force de cet art mais aussi du Canada en tant que pays. Les œuvres créées par Brymner et ses contemporains sont parfois perçues comme étant dépendantes de l'art européen (tant du vivant des artistes que dans les analyses ultérieures). À certains égards, cette évaluation est juste : non seulement ces peintres sont formés en Europe mais ils tirent aussi souvent leur inspiration de styles européens, de la tradition académique française à l'impressionnisme. En même temps, ces artistes s'investissent pour que le Canada fasse partie de la communauté artistique internationale. Pour eux, un style artistique proprement canadien est important, mais l'espace dans lequel ils vont le montrer au monde l'est tout autant.

La présentation d'œuvres d'art canadiennes au sein d'expositions internationales est littéralement une vitrine sur les artistes canadiens et sur le Canada en tant que nouvelle nation. Ainsi, à l'occasion de la Colonial and Indian Exhibition (Exposition coloniale et indienne), un événement de grande envergure destiné à célébrer l'Empire britannique et en particulier les possessions impériales de la Grande-Bretagne en Inde, *Une gerbe de fleurs*, 1884, et *Crazy Patchwork* (*La courtepointe bigarrée*), 1886, sont présentées dans la section consacrée à l'art canadien qui a fait l'objet d'une attention critique importante. Un écrivain anglais remarque « qu'en se promenant parmi les images canadiennes [...] vous pouvez vous imaginer dans une bonne galerie européenne beaucoup plus facilement que si vous vous trouvez dans la section des beaux-arts d'une autre colonie[32]. » Ce commentaire se veut très élogieux. Dans son appréciation, le peintre britannique John Hodgson (1831-1895), qui admire particulièrement *La courtepointe bigarrée*, établit une

relation expresse entre l'exposition de la puissance coloniale et les ambitions impérialistes de répandre « les bienfaits de la civilisation » en déclarant : « Je fais partie intégrante de ce rêve glorieux que l'art soit pratiqué partout où la Grande-Bretagne détient des territoires[33] ». Pour Hodgson, l'art compte parmi le projet colonial du Canada, qu'il fasse ou non directement référence à la colonisation.

La reconnaissance internationale est importante pour les critiques canadiens. Dans sa couverture des prix décernés lors de l'Exposition universelle de 1893, à Chicago, le *Montreal Herald* rapporte que « le Canada a connu un succès qui dépasse les plus grandes espérances », ajoutant que « l'Italie ensoleillée, connue comme le berceau des beaux-arts, a exposé 192 œuvres de l'ancienne et de la nouvelle école et n'a reçu que dix diplômes et médailles, tandis que le Canada, un nouveau pays, en a obtenu cinq sur 113[34]. » Parmi les médaillés figurent Robert Harris (1849-1919), qui a dirigé le comité chargé d'organiser l'exposition canadienne, et George Agnew Reid (1860-1947). Le texte du *Montreal Herald* laisse entendre que ces médailles sont plus que des réalisations individuelles : l'éloge international de l'art canadien est une sérieuse question de fierté nationale et cela continue d'être le cas au début des années 1900.



William Brymner, *Crazy Patchwork* (*La courtepointe bigarrée*), 1886, huile sur toile, 59,7 x 44,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En 1910, une exposition d'art canadien en Grande-Bretagne est organisée par l'Académie royale des arts du Canada (ARC) dont Brymner est alors le président. Parmi ses contributions à l'événement, on retrouve *Under the Apple Tree* (*À l'ombre du pommier*), 1903, et *Miss Dorothy and Miss Irene Vaughan* (*Mlle Dorothy et Mlle Irene Vaughan*), 1910. L'exposition est couronnée de succès et le *Montreal Gazette* reprend les éloges des journaux britanniques. Le *Morning Post* suggère avec optimisme que l'art canadien pourrait être « au début d'un mouvement qui produira de grandes choses à l'avenir », et le *Times* affirme que « dans toute histoire future de l'art moderne, la section canadienne doit occuper une place bien visible[35]. » Bien que les comptes rendus britanniques révèlent également des observations négatives, ces compliments sont importants.

Quoique la grande majorité des expositions auxquelles Brymner participe se tiennent au Canada, il a à cœur de présenter son travail à l'échelle internationale. Au début de sa carrière, il expose à l'occasion en Grande-Bretagne et il s'intéresse à la possibilité de soumettre des œuvres à la Royal Academy de Londres. Il est ravi lorsque *Au bord de la forêt de Fontainebleau*, 1885, est acceptée pour l'exposition du Salon de Paris. Les expositions internationales ultérieures sont des étapes importantes dans sa carrière : à l'Exposition panaméricaine de Buffalo, en 1901, où il présente *The Grey Girl* (*La jeune fille sombre*), 1897, et *Francie*, 1896, il remporte une médaille d'or; tandis qu'à l'Exposition universelle de 1904 figurent ses œuvres *Lever de lune en septembre*, 1899, et *À l'ombre du pommier*, 1903, pour lesquelles il reçoit une médaille d'argent (aucune médaille ne semble avoir été décernée pour une œuvre spécifique). La participation de Brymner à ces expositions consolide sa réputation de peintre canadien de premier plan.

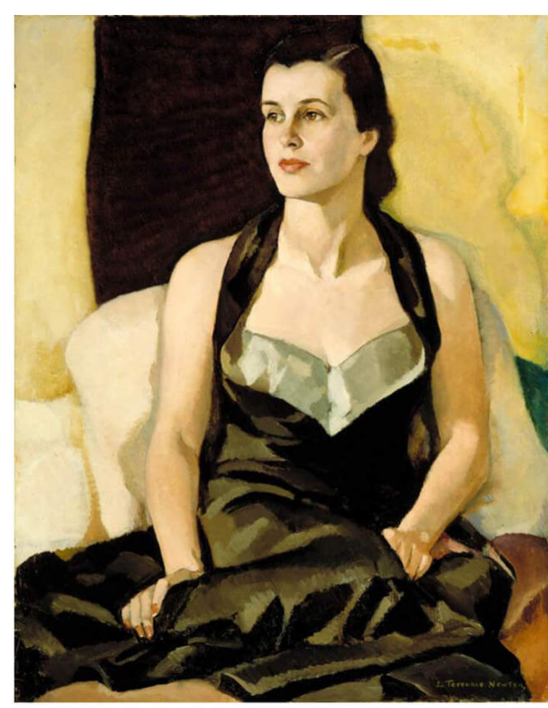


William Brymner (et Horatio Walker), *Under the Apple Tree* (*À l'ombre du pommier*), 1903, tempera sur toile, 102,3 x 74,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

L'HÉRITAGE D'UN PROFESSEUR

L'approche de William Brymner en matière d'enseignement est frappante : bien que très attaché à la tradition académique française, il encourage également ses étudiants à développer leur propre manière. Une réflexion sur la carrière du peintre canadien ne serait pas complète sans une discussion sur ses réalisations en tant qu'enseignant à la Art Association of Montreal (AAM). La capacité de Brymner à faire germer un sentiment de confiance chez ses étudiants est l'un de ses plus grands dons. Même sachant que la majorité de ses élèves n'ont aucune intention de devenir des artistes professionnels, il encourage nombre d'entre eux à contribuer de façon importante à l'art moderne au Canada. Parmi ses élèves, on compte des artistes tels que Kathleen Morris (1893-1986), Emily Coonan (1885-1971), Edwin Holgate (1892-1977), Lilias Torrance Newton (1896-1980), Regina Seiden (1897-1991) et Prudence Heward (1896-1947). Chacun de ces artistes a créé des peintures radicalement différentes de celles de leur professeur, comme en témoigne, par exemple, l'œuvre de Heward *Girl on a Hill* (*Femme sur une colline*), 1928. Bien que Brymner ne soit pas un peintre d'avant-garde, tout au long de sa vie, il est pourtant considéré comme tel. Toutefois, cette question élude un aspect plus important : Brymner n'a pas besoin d'être lui-même révolutionnaire pour avoir un impact révolutionnaire sur ses élèves.

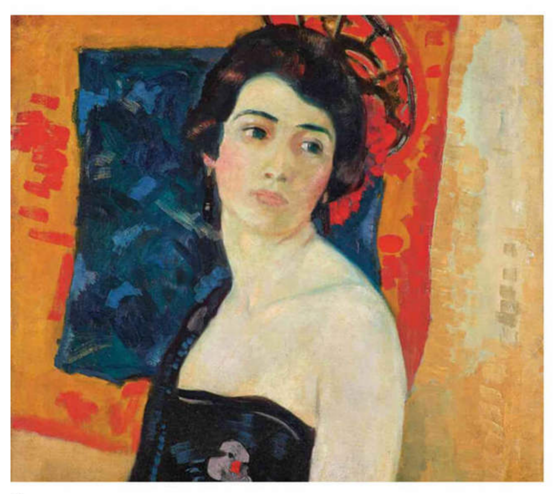

1

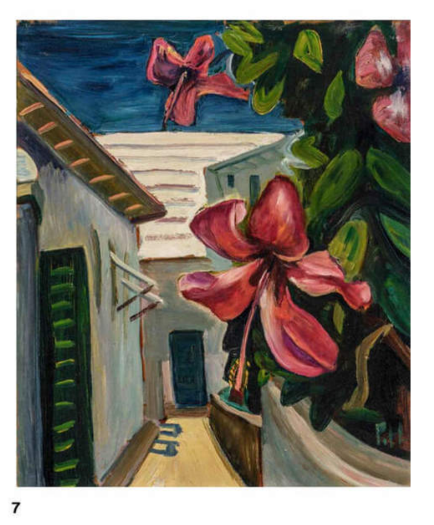

2


3


4

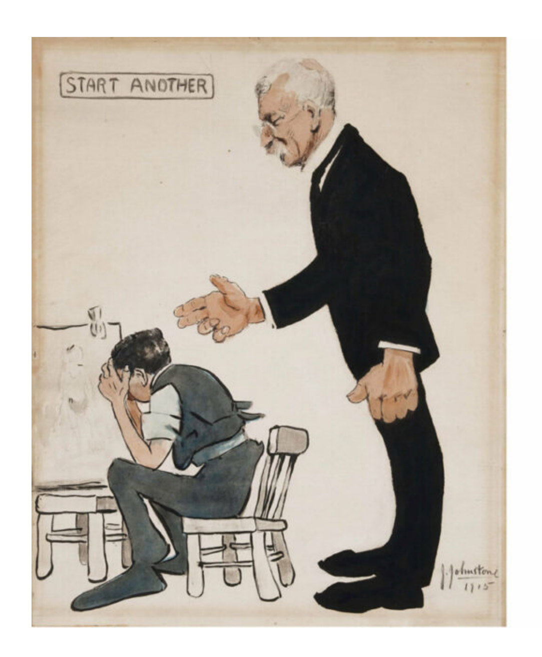

5

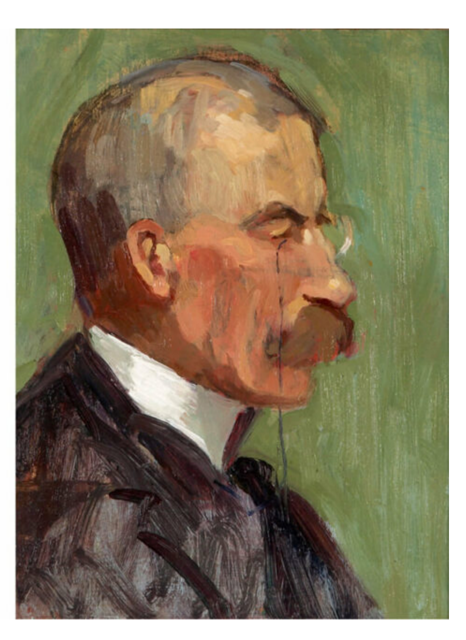

6


7

De haut en bas : [1] Kathleen Morris, *After "Grand Mass", Berthier-en-Haut* (*Après la « Grande Messe », Berthier-en-Haut*), 1927, huile sur toile, 61 x 71 cm, Musée des beaux-arts de Montréal; [2] Lilias Torrance Newton, *Lady in Black* (*Dame en noir*), v.1936, huile sur toile, 91,8 x 71,3 cm, Musée des beaux-arts de Montréal; [3] Sarah Robertson, *Old Fort, Sulpician Seminary* (*Vieux fort, séminaire des Sulpiciens*), v.1931, huile sur toile, 61,2 x 66,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal; [4] Edwin Holgate, *The Bathers* (*Baigneuses*), 1937, huile sur toile, 81,3 x 81,3 cm, Musée des beaux-arts de Montréal; [5] Anne Savage, *The Plough* (*La charrue*), 1931-1933, huile sur toile, 76,4 x 102,3 cm, Musée des beaux-arts de Montréal; [6] Randolph Stanley Hewton, *Carmencita* (détail), 1922 ou avant, huile sur toile, 63 x 66,2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal; [7] Prudence Heward, *Summertime* (*L'été*), 1936-1939, huile sur contreplaqué, Musée des beaux-arts de Montréal.

Le peintre canadien a étudié dans les écoles d'art françaises et il a veillé à ce que, sous sa direction, la AAM offre un programme fondé sur la tradition académique française. Son approche de l'enseignement s'inspire sans doute de celle de l'un de ses professeurs, Tony Robert-Fleury (1837-1911). La méthode de Brymner consiste à conseiller ses élèves uniquement, sans presque jamais toucher à leurs œuvres. Se remémorant une leçon de l'artiste en novembre 1905, Randolph Hewton (1888-1960) raconte : « Je n'ai fait que dessiner dans [ma] tête et Brymner n'a fait que parler[36]. » Le programme du directeur est conservateur à bien des égards, concentré sur le dessin et l'étude de la figure humaine, et un grand nombre des dessins de ses élèves sont des études académiques classiques. Pourtant, malgré cet attachement à la tradition, Brymner croit fermement que ses étudiants doivent être uniques et il les encourage à suivre de nouvelles voies dans leur travail. Souvent, il les soutient et les encadre longtemps après leur départ de la AAM – il les encourage à voyager, comme il l'a fait lui-même, et à explorer l'art à l'étranger, plus particulièrement en Europe.





GAUCHE : John Young Johnstone, *Start Another* (*Recommence encore*), 1915, graphite et gouache sur papier, 59,7 x 49,5 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston. DROITE : Anne Savage, *Portrait of William Brymner* (*Portrait de William Brymner*), 1919, huile sur bois, 22,86 x 17,78 cm, Art Gallery of Hamilton.

Ses élèves se rappellent Brymner comme un professeur exigeant mais inspirant. Une caricature de John Young Johnstone (1887-1930) montre comment le peintre poussait ses élèves vers l'excellence en leur conseillant sans cesse de recommencer à zéro. La méthode est efficace : selon Clarence Gagnon (1881–1942), « Si Brymner ne peut vous enseigner, personne ne va y arriver[37]. » Plus important encore, l'enseignant permet une certaine souplesse. Anne Savage (1896-1971) affirme qu'il « possédait ce don rare chez un professeur – celui de ne jamais imposer sa propre méthode à ses élèves […] Par conséquent, à l'aide d'un petit noyau, des individus de différents types ont pu développer un mode d'expression qui leur est propre[38]. » Brymner tient à ce que ses élèves développent leur confiance en eux. Lors d'une rétrospective en 1979, Corinne Dupuis-Maillet (1895-1990) se remémore son professeur avec affection : « Il avait le don de vous faire sentir que vous étiez le meilleur de tous. Il nous a donné une motivation. J'ai toujours cette énergie[39]. » Les expériences stylistiques radicales que certains de ses anciens élèves ont faites sont la meilleure preuve de la façon dont il a réussi à encourager l'individualité. Ainsi, dans *Après-Midi Camaret*, v.1913, de Hewton, par exemple, l'ancien élève représente une femme nue dans un paysage aux couleurs fortes et stylisées, une approche clairement inspirée du postimpressionnisme. Il s'agit-là d'un choix audacieux pour un jeune artiste formé dans la tradition académique, mais c'est un choix que le maître a soutenu.

Dans une évaluation de la carrière de Brymner, A. Y. Jackson (1882-1974), qui le connaît bien, note qu'il « encourage ses étudiants à être indépendants » et que « parmi ses collègues académiciens, il ne tolère aucune sévérité ou injustice envers les jeunes artistes. » Jackson conclut : « De tous les artistes que j'ai connus comme étudiant, il n'y en a pas un que j'admire davantage […]. Ce n'était pas un très bon peintre, mais c'était un grand individu, très respecté par James Morrice et Maurice Cullen, et par les jeunes artistes de Montréal[40]. » Jackson n'est pas le seul à voir dans le leadership du peintre une force transformatrice pour l'art canadien. Arthur Lismer (1885-1969), dans un commentaire sur la peinture moderne à Montréal en 1934, affirme que « cette indépendance peut être attribuée à William Brymner qui était un grand artiste et un grand professeur. Toronto n'a pas eu cette chance[41]. » Ses élèves sont devenus des leaders et des pionniers dans le domaine des arts, impliqués dans le Groupe de Beaver Hall, la Société d'art contemporain ou le Groupe des peintres canadiens. Grâce à leur travail, l'influence de Brymner se répercutera sur l'art canadien des décennies après sa mort.



William Brymner, *The Books They Loved They Read in Running Brooks* (*Ils aimaient à lire dans les ruisseaux fuyants*), 1885, huile sur toile, 76,2 x 61 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.



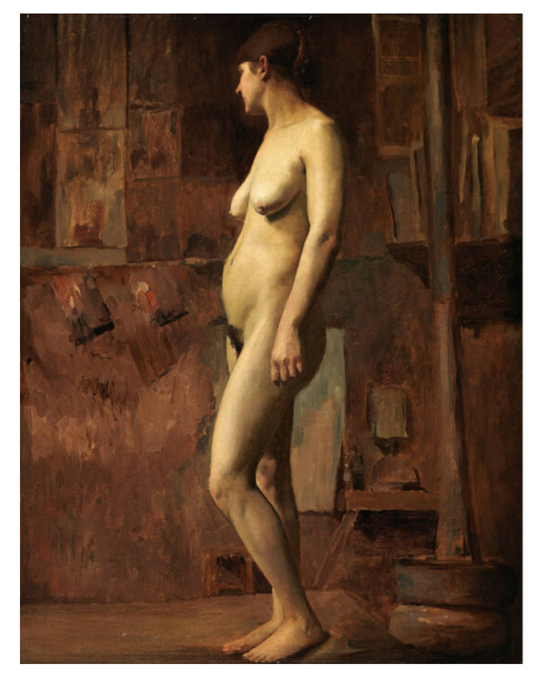
STYLE ET TECHNIQUE

L’œuvre de William Brymner a longtemps résisté à toute définition stylistique stricte. Bien que formé en France dans la tradition académique, Brymner embrasse également la peinture en plein air et est l’un des premiers artistes canadiens à écrire sur l’impressionnisme et le postimpressionnisme. La plupart de ses œuvres connues sont réalisées à l’huile; mais au plus fort de sa carrière, il explore l’aquarelle, ce qui lui vaut les éloges de la critique.

LA TRADITION ACADÉMIQUE ET LE NU

Pour William Brymner et nombre de ses contemporains, le dessin, et en particulier le dessin de la figure humaine, est une compétence artistique essentielle. Les critiques reconnaissent le dessin comme étant une qualité dans une peinture : c'est la base sous les couleurs, la structure formelle sous-jacente. Dans les peintures de Brymner, son « dessin » est souvent admiré. Il l'a longuement étudié et accorde une grande importance à cet art.

Le peintre canadien reçoit sa formation initiale dans des écoles d'art françaises, où les étudiants passent normalement du dessin de moulages au dessin d'après modèles vivants, et ses études formelles s'inscrivent dans cette tradition académique. Le nu est souvent considéré comme le plus grand critère d'évaluation de la capacité d'un artiste à dessiner. Après avoir passé plusieurs semaines à travailler à partir de moulages, Brymner commence à croquer des modèles vivants, hommes et femmes, mais il trouve que dessiner le torse d'une femme est « la chose la plus difficile à faire […] Je sais que je n'aurais pas pu m'y essayer en octobre dernier[1], » confie-t-il dans une lettre à son père au printemps 1884, alors qu'il étudiait l'art depuis six ans. Brymner continue à travailler sur la figure humaine pendant des décennies et il en fait un élément central de son enseignement à la Art Association of Montreal (AAM).

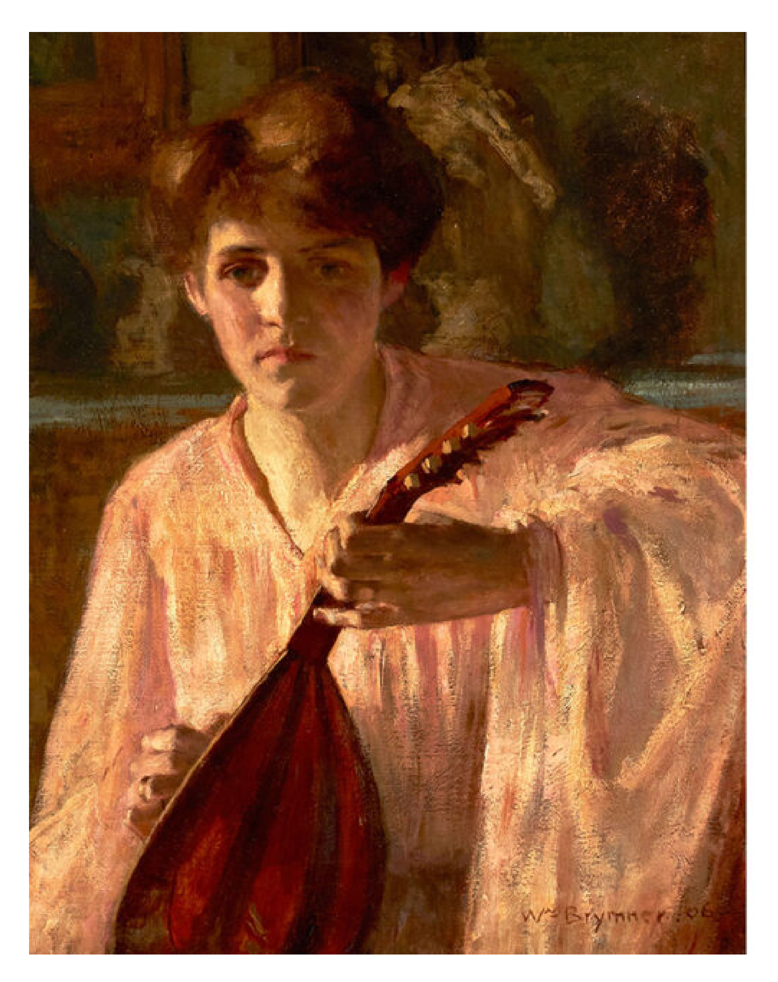


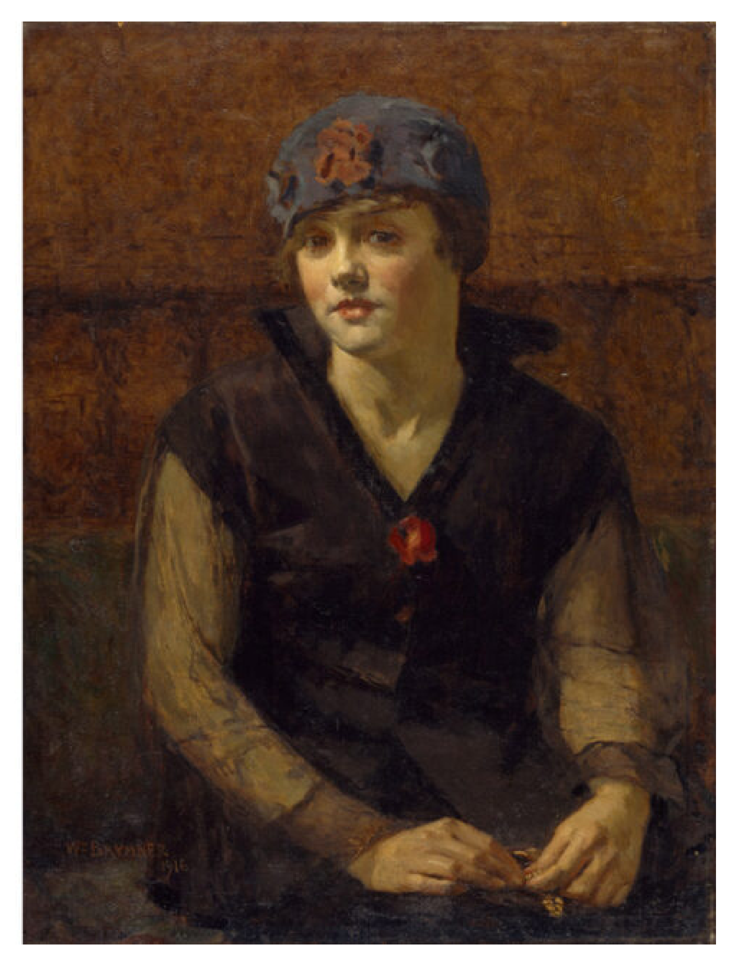

GAUCHE : William Brymner (attribué à), *Standing Nude* (*Nu debout*), s.d., huile sur toile, 81,3 x 64,8 cm, collection privée, Ottawa. DROITE : William Brymner, *Étude de nu*, v.1900, mine de plomb et pastel sur papier, 34,6 x 22 cm, Musée d'art de Joliette.

Les efforts de Brymner pour peindre le nu féminin dans les années 1910 se sont développés à partir de ses premières études en France. Trois œuvres, *Reclining Nude* (*Figure allongée*), v.1915, *Standing Nude* (*Nu debout*), s.d., et *Nude Figure* (*Nu*), 1915, témoignent du défi que représente ce sujet. Dans ces œuvres, Brymner rend avec une remarquable subtilité les contours des muscles du corps féminin et les jeux de lumière qui les frôlent. Le décor dans lequel baignent les femmes, un paysage indéfinissable et un atelier, semble être une esquisse en comparaison – sans doute pour attirer l'attention du spectateur sur les capacités de Brymner à représenter la figure humaine.

Bien qu'il puisse être une partie importante d'un paysage, le dessin est considéré comme étant particulièrement essentiel aux œuvres à sujets humains, car c'est le dessin sous-jacent qui donne au corps sa structure et sa vraisemblance. Pour ces raisons, les critiques examinent le dessin non seulement de peintures qui représentent des figures vêtues mais également de celles qui dépeignent des nus. Ainsi, lorsque Brymner expose *Prelude* (*Prélude*), 1906, la figure est louée pour être « bien dessinée[2] ».

La capacité à représenter la chair de manière à ce qu'elle semble naturelle et vivante est également discutée en termes plus généraux. Analysant l'œuvre de Brymner intitulée *Girl in a Blue Hat [The Trinket]* (*Jeune fille au chapeau bleu [La breloque]*), 1916, un critique commente : « La peinture de la chair à travers la matière transparente des manches est particulièrement bien rendue[3]. » Malgré que la femme représentée soit vêtue d'une robe contemporaine à la mode, Brymner démontre sa maîtrise du corps humain.





GAUCHE : William Brymner, *Prelude* (*Prélude*), 1906, huile sur toile, 67,4 x 52,2 cm, Art Gallery of Hamilton. DROITE : William Brymner, *Girl in a Blue Hat [The Trinket]* (*Jeune fille au chapeau bleu [La breloque]*), 1916, huile sur toile, 73,8 x 56 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

L'enseignement et les écrits de Brymner témoignent de sa conviction que le dessin est fondamental dans la formation artistique. Il exige de ses étudiants une approche rigoureuse, leur demandant souvent de recommencer; en revanche, il ne s'attend pas à ce qu'ils perfectionnent un style particulier. Au contraire, il souligne qu'apprendre à dessiner n'est pas apprendre à copier, mais apprendre à voir. Brymner décrit le dessin comme « le fondement de tous les arts graphiques et plastiques, [soulignant que] l'objet premier d'une formation artistique est d'apprendre aux gens à observer la nature intelligemment, [et que] l'esprit peut être plus facilement formé à observer la nature avec exactitude par l'étude du modèle nu que par tout autre moyen[4]. » Pour Brymner, le dessin est en fin de compte un exercice intellectuel, et le processus est au moins aussi important que l'œuvre elle-même.

L'AQUARELLE

Aujourd'hui, les œuvres les plus célèbres de Brymner sont des huiles, mais, au sommet de sa carrière, il est grandement admiré pour sa capacité à travailler à l'aquarelle. Comparée à la peinture à l'huile, l'aquarelle est très pratique et facile à utiliser en voyage car elle peut être préparée et sèche rapidement. Alors qu'il est étudiant en art en tournée en Belgique au cours de l'été 1879, Brymner laisse tomber l'huile pour l'aquarelle, plus facile à transporter lors de déplacements à pied[5]. C'est le premier de nombreux voyages au cours desquels il utilisera l'aquarelle. *Île-aux-Coudres*, v.1900, par exemple, est un dessin au graphite peint à l'aquarelle, qui a probablement été réalisé lors d'un voyage estival en bateau au Québec.

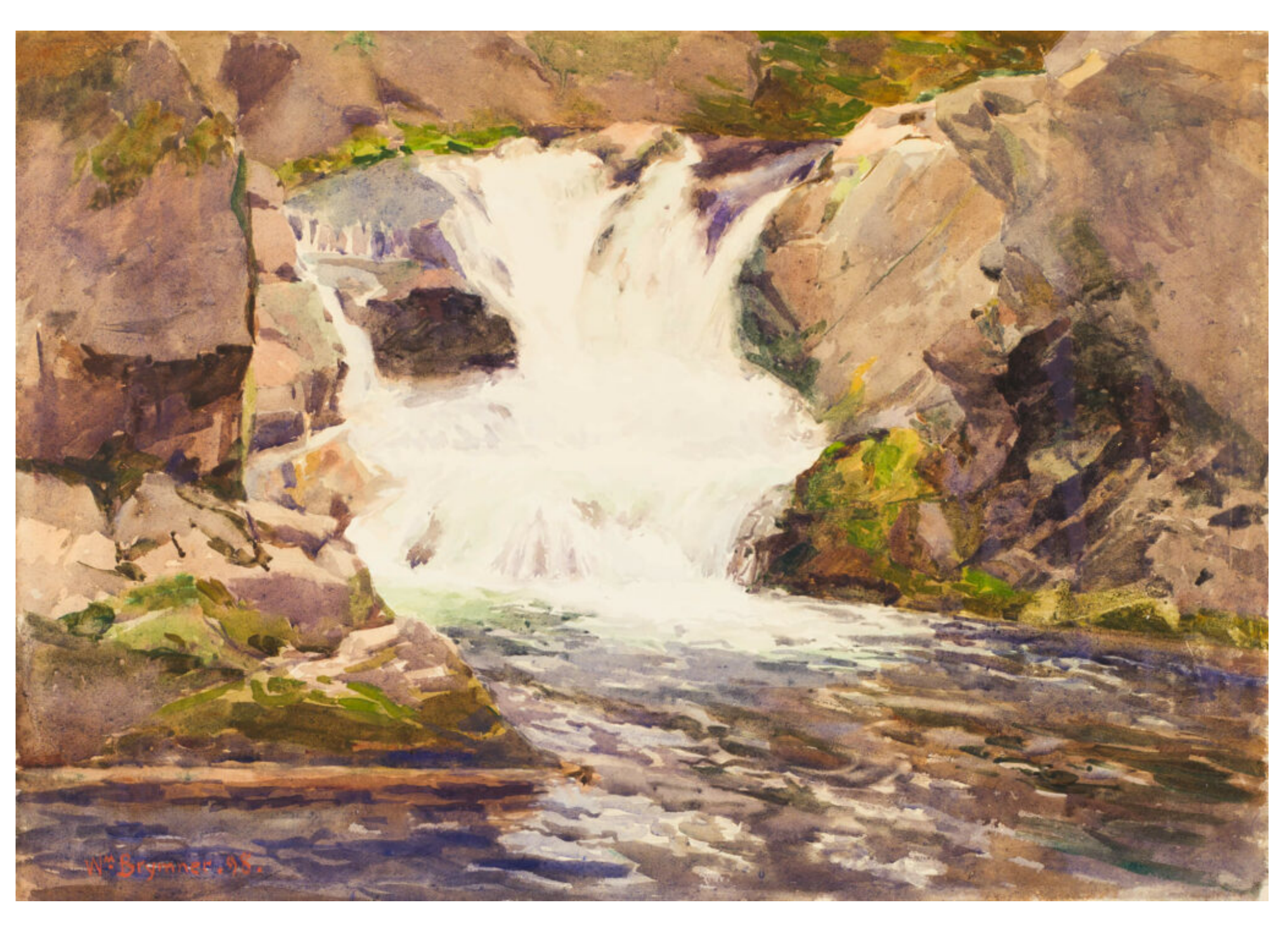




GAUCHE : William Brymner, *Île-aux-Coudres*, v.1900, aquarelle sur mine de plomb sur papier vélin, 36,5 x 48,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : William Brymner, *Young Girl Shading Her Eyes* (*Jeune fille faisant de l'ombre sur ses yeux*), 1897, aquarelle sur traces de graphite, 28,5 x 22,4 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. L'inscription se lit comme suit : « To my friend Jame (*sic*) Morrice / W. Brymner / Montreal, 29th April 1897. » (À mon ami Jame (*sic*) Morrice / W. Brymner / Montréal, 29 avril 1897).

La commodité de l'aquarelle en fait un outil idéal pour les travaux informels. Brymner l'utilise donc pour les croquis préparatoires à ses peintures à l'huile, pour ses contributions aux ateliers de création organisés par le Pen and Pencil Club et même, à l'occasion, pour la décoration d'un menu. Il dédicace parfois des aquarelles et les donne en cadeau à ses amis; par exemple, une petite toile représentant une jeune fille, réalisée en 1897, qu'il offre à James Wilson Morrice (1865-1924).

Bien que l'aquarelle soit très pratique pour créer des esquisses, Brymner produit également des peintures à l'aquarelle plus formelles qu'il expose régulièrement dès le milieu des années 1890. Il soumet des aquarelles aux expositions annuelles de la Art Association of Montreal (AAM) et de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), et, en 1894 et 1896, il tient une exposition solo spécifiquement consacrée à l'aquarelle[6]. Le choix d'exposer ces tableaux laisse supposer que l'artiste utilise stratégiquement ce moyen d'expression comme source potentielle de ventes. À l'exception d'œuvres particulièrement imposantes comme *The Grey Girl* (*La jeune fille sombre*), 1897, les aquarelles de Brymner sont souvent vendues à un prix considérablement inférieur à celui de ses peintures à l'huile. Elles occupent par conséquent une position distincte, plus abordable, sur le marché de l'art, ce qui les rend plus faciles à vendre. Étant donné ses perpétuels soucis financiers, Brymner espère sans doute que la vente de ses aquarelles renfloue ses coffres.



William Brymner, *Waterfall* (*Cascade*), 1898, aquarelle sur papier, 38,1 x 55,9 cm, Collection de Kristen Larsen, Calgary.

Brymner consacre énormément de temps à cette pratique. Dans une lettre à Clarence Gagnon (1881-1942) en 1908, il écrit avoir passé presque tout l'été à travailler à l'aquarelle[7]. Sa maîtrise lui vaut de nombreux éloges de la critique, qui applaudit ses pièces d'exposition et qui souligne la façon dont il exploite la délicatesse de la peinture pour créer des images saisissantes. En 1898, Brymner présente deux douzaines d'aquarelles dans le cadre d'une exposition de Noël à la AAM, parmi lesquelles figurent probablement *The Black Schooner* (*La goélette noire*) et *Waterfall* (*Cascade*), toutes deux de 1898. Dans sa critique de l'exposition, le quotidien *Montreal Gazette* affirme que l'art de Brymner « a quelque chose de plus que le niveau moyen de vitalité [et que] son travail impressionne par la simplicité du sujet, à partir duquel il peut créer une image excellente en termes de ton, de composition et de couleur, et en même temps intéressante par l'émotion générale qu'elle communique[8]. »

Au début des années 1900, l'aquarelle fait partie intégrante de la réputation de Brymner. En 1903, un critique du *Montreal Witness* déclare : « Nous avons un véritable aquarelliste parmi nous en la personne de William Brymner. Il […] vous montre l'aquarelle pour ce qu'elle est, dans toute sa délicatesse et sa pureté […] Hormis son talent de dessinateur, nous considérons que [l'aquarelle] est son point fort[9]. » Certains critiques affirment même qu'il est plus doué pour l'aquarelle que pour l'huile. Selon Harriet Ford, l'aquarelle semble « convenir aux capacités de M. Brymner, et [elle] l'oblige à la retenue et à la délicatesse qui lui manquent dans le maniement d'un moyen d'expression plus vigoureux[10]. » Pour Brymner, l'aquarelle est devenue une technique gagnante.



William Brymner, *Fieldhands* (*Ouvriers agricoles*), 1905, aquarelle sur papier, 22,9 x 30,5 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

LE TRAVAIL EN PLEIN AIR

À l'époque où Brymner étudie en Europe, à la fin des années 1870 et dans les années 1880, le travail en plein air est de plus en plus populaire parmi les artistes européens. Bien que les impressionnistes soient les artistes les plus célèbres à pratiquer ce qu'on connaît aujourd'hui sous le nom de peinture en plein air, les artistes associés à l'école de Barbizon, dont le plus célèbre est sans doute Théodore Rousseau (1812-1867), s'y sont également adonnés. Pour Brymner, cependant, l'expression en plein air a une signification plus profonde que le simple fait de peindre dehors et suppose « qu'au lieu de peindre une figure dans la maison avec la lumière de l'atelier lorsque vous souhaitez la montrer comme faisant quelque chose à l'extérieur, vous devriez peindre la figure telle qu'elle apparaîtrait en plein air[11]. » Brymner attribue cette pratique à Édouard Manet (1832-1883), tout en reconnaissant en avoir eu connaissance avant de découvrir ses œuvres lors de l'exposition commémorative que lui a consacré l'École des beaux-arts en 1884. Le principe exige que les œuvres à figures tout comme les paysages soient peints en plein air, ce qui est primordial pour Brymner.





GAUCHE : Édouard Manet, *La famille Monet au jardin*, 1874, huile sur toile, 61 x 99,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. DROITE : William Brymner, *Near Louisbourg, Cape Breton, N.S.* (*Près de Louisbourg, Cap Breton, Nouvelle-Écosse*), v.1909, huile sur bois, 11,9 x 18 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Jeune homme, William Brymner est très critique envers les artistes qui travaillent à partir de photographies. Toute sa vie, il croit que pour dépeindre le monde naturel, il doit l'observer directement. Lorsqu'il réalise son plus célèbre tableau de plein air, *Border of the Forest of Fontainebleau* (*Au bord de la forêt de Fontainebleau*), 1885, Brymner travaille dehors sous un parapluie pendant plus d'une semaine[12]. Nombre de ses petites esquisses à l'huile et de ses aquarelles ont sans doute été peintes sur le motif également. La peinture en plein air est peut-être le moyen le plus efficace de se rapprocher de la nature, et pour Brymner, rien n'est plus important.

L'artiste a souvent été confronté à des défis pratiques importants pour peindre à l'extérieur. Ainsi, lors de sa visite dans le Yorkshire en 1884, il se plaint : « Le vent souffle encore très fort et empêche tout travail à l'extérieur à cause de la poussière et du sable qui se retrouvent sur la toile et la palette[13]! » Et, en 1892, faisant état de son travail dans les montagnes Rocheuses, il note : « Inutile de vous dire quel mauvais été nous avons eu avec la pluie et les moustiques[14]. » Les moustiques, aussi ennuyeux puissent-ils être, n'empêchent pas les artistes de voir le sujet qu'ils sont venus peindre dans l'Ouest canadien comme le font carrément la pluie et les nuages[15]. Brymner rencontre des problèmes similaires ailleurs au Canada. Dans une lettre à Clarence Gagnon au sujet de sa visite à l'Île d'Orléans en 1904, il déclare : « Je crois qu'il neige sur les collines d'en face. J'essaie de finir les choses et je ne peux pas, car depuis six semaines, nous avons eu trois jours de pluie pour un jour de beau temps[16]. »

Cette myriade de soucis pratiques amène Brymner à développer une approche hybride pour rendre la nature. Il devient plus stratégique et recourt au croquis pour compléter ensuite les œuvres en atelier. Lors de sa visite dans les Rocheuses en 1892, il prépare des dessins et réalise des études de terrain – *Mount Baker* (*Le mont Baker*), 1892, en est sans doute un exemple – et il prévoit même se servir de photographies dans son atelier, un aspect de sa pratique qui mérite des recherches plus approfondies. Dans sa lettre à Gagnon, il conclut : « Je pense qu'il faut faire sans cesse des études à l'extérieur, mais je crois que le tableau doit être peint à l'intérieur[17]. » Il est très conscient des difficultés posées par la météo changeante, notant que si l'on travaille à l'extérieur, « il faut continuer à changer et à modifier l'effet – sauf dans un pays de soleil éternel. Delacroix, Millet, Turner ne le font presque jamais […] En tout cas, je défie quiconque d'avoir peint un tableau de quelque taille que ce soit dehors cet été[18]. » Brymner a déjà été confronté aux défis posés par la météo changeante des décennies plus tôt, lorsqu'il achevait *A Wreath of Flowers* (*Une gerbe de fleurs*), 1884, mais, une fois devenu un artiste mature et établi, avec des engagements professionnels importants, il n'est plus prêt à se soumettre aux caprices de la météo.



William Brymner, *Mount Baker* (*Le mont Baker*), 1892, huile sur panneau, 15,3 x 22,8 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

L'approche de Brymner pour rendre la lumière, les couleurs et les formes varie considérablement d'un paysage à l'autre, mais il suit avec constance son principe fondamental d'étude de la nature tout au long de sa carrière, ce qui suscite l'admiration. Dans un article sur l'art du paysage canadien, Eric Brown déclare : « Son œuvre est sincère et minutieuse : il ne cherche pas la nouveauté ou une nouvelle couleur, mais les simples vérités de l'expression changeante de la nature sont rendues avec un sérieux constant et sobre qui reste là où beaucoup de brillance superficielle s'estompe[19]. » Le tableau de Brymner intitulé *Early Moonrise in September* (*Lever de lune en septembre*), 1899, l'illustre bien : entrepris lors d'un voyage à la campagne, ce tableau reflète l'engagement durable de l'artiste à peindre la nature selon ses propres modalités.



William Brymner, *The Ravine in Summer* (*Le ravin en été*), v.1900, huile sur toile de lin, 40,6 x 63,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Alberta, Edmonton.

L'IMPRESSIONNISME ET LE MODERNISME

Bien que témoin de certains des développements les plus radicaux de l'art occidental, Brymner n'embrasse pleinement aucun style particulier. En tant qu'artiste mature, il s'intéresse à l'impressionnisme, un mouvement célèbre grâce à des artistes tels que Claude Monet (1840-1926) et Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) et qui se caractérise par une exploration révolutionnaire de la couleur dans la capture des impressions de la lumière et des formes, ainsi que par la représentation de la vie moderne. Malgré que Brymner rejette l'adhésion stricte à un style, la manière impressionniste imprègne certaines de ses œuvres ultérieures. Dans *In the Orchard [Spring]* (*Au verger [printemps]*), 1892, par exemple, il conjugue une approche académique modifiée, pour le traitement des personnages, avec une approche de la nature plus près de celle des impressionnistes : il peint les figures humaines avec soin, mais les fleurs des arbres sont exprimées simplement par des touches de rose pâle et de blanc. Cette individualité d'expression est en accord avec sa vision de l'enseignement : il encourage ses étudiants à expérimenter et à explorer.



William Brymner, *In the Orchard [Spring]* (*Au verger [printemps]*), 1892, huile sur carton fort, 40,2 x 30,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L'intérêt de Brymner pour les mouvements artistiques de son époque est évident dans ses conférences sur l'art. Celles-ci portent principalement sur l'impressionnisme, d'abord en mars 1896, pour la Women's Art Association of Canada au YMCA de Montréal, puis en avril 1897, pour la Art Association of Montreal (AAM). Elles lui assurent une place dans l'histoire de l'impressionnisme au Canada, bien que ni ses écrits ni ses œuvres n'embrassent ce style sans réserve. Brymner ne considère pas l'impressionnisme comme une dérive importante, mais plutôt comme une nouvelle approche permettant de revitaliser l'art. Observant que les célèbres artistes impressionnistes Edgar Degas (1834-1917) et Claude Monet sont en fait « entièrement différents », il conclut que « le premier et principal principe commun à tous est un amour et un respect intenses de la nature et une détermination à rendre la composition exactement telle qu'ils la voient eux-mêmes[20]. » Brymner croit en ce principe fondamental, et, tout en explorant les façons d'exprimer ce qu'il voit, il est ouvert aux solutions proposées par les impressionnistes.

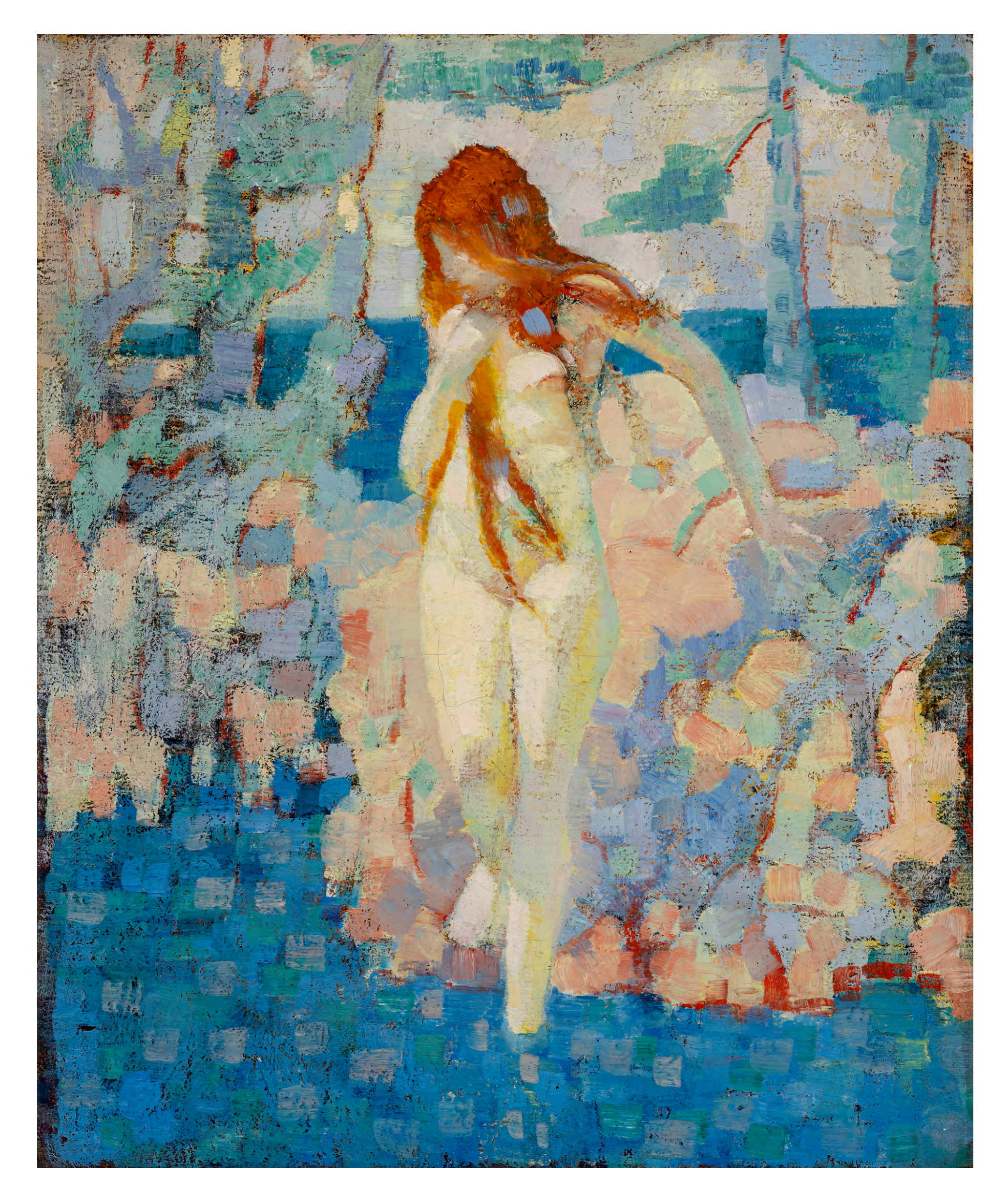

William Brymner, *Girl with a Dog, Lower Saint Lawrence* (*Fillette avec son chien, Bas-Saint-Laurent*), 1905, huile sur toile, 48,5 x 60,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

À la fin de sa carrière, Brymner continue d'expérimenter la forme et la couleur dans ses peintures, d'une manière que l'on pourrait qualifier d'impressionniste. Dans des œuvres telles que *Girl with a Dog, Lower Saint Lawrence* (*Fillette avec son chien, Bas-Saint-Laurent*), 1905, par exemple, Brymner présente une figure reproduite avec beaucoup de minutie, mais son traitement de la matière est plus audacieux; des coups de pinceau grossiers captent le jeu de lumière sur les vêtements de la jeune fille ainsi que l'horizon lointain – une caractéristique typique de l'impressionnisme. Comme les peintres qui y sont associés, Brymner est alors tout à fait prêt à travailler avec des couleurs vives. Lorsqu'il expose *Summer* (*Été*) en 1910, il est encensé pour « le vert brillant de l'été canadien, rendu avec un pigment riche et luxuriant[21]. » *October, River Beaudet* (*Octobre sur la rivière Beaudet*), 1914, est une œuvre plus discrète, mais les silhouettes remarquables des arbres suggèrent que l'artiste cherche peut-être à expérimenter l'aplanissement du paysage, une approche de l'espace manifeste dans de nombreuses œuvres impressionnistes, notamment la série des Meules et la série des Peupliers, toutes deux de Monet, et dont sa composition *Les quatre arbres*, 1891, est un bon exemple.

Brymner se montre critique des postimpressionnistes (du moins des Européens), une génération d'artistes qui créent des œuvres radicalement différentes en tirant partie des expérimentations des impressionnistes avec la

couleur et la forme. Bien qu'il pense que Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890) et Paul Gauguin (1848-1903) y excellent, il estime que leurs disciples répudient « toute imitation de la nature » et ne produisent que de la « camelote[22] ». Brymner critique Henri Matisse (1869-1954), par exemple, parce qu'il trouve que ce dernier dessine « aussi bien que n'importe qui, mais pour être à la hauteur de son credo, il doit dessiner des choses sans commune mesure et faire semblant d'être simple[23]. » Le point de vue de Brymner est ici conforme à sa propre pratique : son engagement dans l'étude de la nature est indéfectible, sa vie durant.

Pourtant, lorsque des artistes canadiens exposent des œuvres inspirées par les postimpressionnistes et sont étiquetés comme tels, Brymner les soutient. En 1913, l'exposition de la AAM comporte des œuvres des artistes Randolph Hewton (1888-1960), John Lyman (1886-1967) et A. Y. Jackson (1882-1974) qui font l'objet de vives critiques de la part de la presse et d'autres artistes. Des œuvres, notamment *Assisi from the Plain* (*Assise vue de la plaine*) 1912, de Jackson, sont considérées comme très radicales. Selon une critique du *Montreal Witness*, « les disciples des postimpressionnistes [ont] envahi [l'exposition, utilisant] l'immensité de la toile, des couleurs criardes et discordantes, et un dessin exécrable […] pour heurter l'œil du public[24]. » Brymner défend les artistes devant ses collègues et dans la presse, déclarant que Hewton et Jackson (qu'il a connus comme étudiants) sont « des hommes extrêmement prometteurs [et] bien que je ne me soucie pas personnellement de certaines images, je reconnais qu'elles représentent une phase du travail moderne qui devrait intéresser le public[25]. » Anne Savage (1896-1971) rappelle que lors d'une visite à l'exposition de la AAM, Brymner s'est arrêté à côté de quelques personnes réunies autour de l'œuvre de Lyman. « Il a regardé le groupe et a affirmé avec impétuosité : "Eh bien, si un homme veut peindre une femme avec des cheveux verts et des yeux rouges, il peut très bien le faire." Puis il est sorti précipitamment[26]. » Cette anecdote illustre son profond engagement envers le besoin d'expérimentation artistique, ainsi qu'un sentiment de loyauté constant envers ses étudiants, ses collègues et ses pairs.



Randolph Stanley Hewton, *Après-Midi Camaret*, v.1913, huile sur toile, 71,5 x 59,2 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg.

Finalement, dans ses propres œuvres, Brymner choisit de s'inspirer de l'impressionnisme et d'autres approches modernes sans vraiment adhérer complètement à ces styles. En passant en revue l'une des expositions commémoratives de Brymner, le *Montreal Daily Star* observe « qu'il est presque difficile, à première vue, de saisir le fait qu'elles sont toutes l'œuvre d'un seul homme. » Notant que la pratique artistique de Brymner a longtemps été liée à l'enseignement (et interrompue par celui-ci), le *Montreal Daily Star* conclut qu'à chaque nouvelle œuvre, le peintre commence « non seulement avec des objectifs différents, mais parfois même avec de nouvelles méthodes techniques, mais dans tous les cas, il obtient quelque chose qui en vaut la peine[27]. »

L'enthousiasme de Brymner pour les nombreuses expériences créatives fait de son travail une œuvre diverse, mais aussi très individuelle, une qualité que l'artiste apprécie profondément. L'engagement envers l'innovation personnelle est peut-être la leçon la plus convaincante que Brymner ait donnée à ses étudiants. En équilibrant ouverture d'esprit et engagement à atteindre ses objectifs, il a non seulement développé sa propre peinture, mais il a aussi gagné la confiance de ses étudiants, les encourageant fortement à orienter leurs propres œuvres et, par extension, l'art canadien dans de nouvelles directions.



William Brymner, *Summer Landscape* (*Paysage d'été*), 1910, huile sur toile, 74,3 x 102,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.



OÙ VOIR

On trouve les œuvres de William Brymner au sein de collections publiques et privées au Canada et à l’international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition. Cette sélection ne contient que les œuvres tirées de collections publiques qui sont examinées et reproduites dans ce livre.

AGNES ETHERINGTON ART CENTRE

Université Queen’s
36, avenue University
Kingston (Ontario) Canada
613-533-2190
agnes.queensu.ca/



William Brymner, *Border of the Forest of Fontainebleau* (*Au bord de la forêt de Fontainebleau*), 1885
Huile sur toile
54 x 80,6 cm



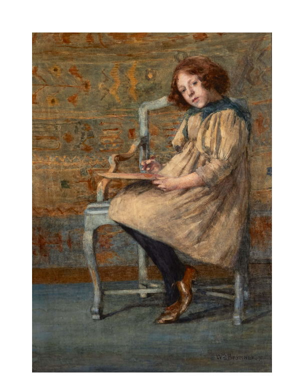
William Brymner, *Summer* (*Été*), 1905
Aquarelle sur papier
23,0 x 30,5 cm

ART GALLERY OF HAMILTON

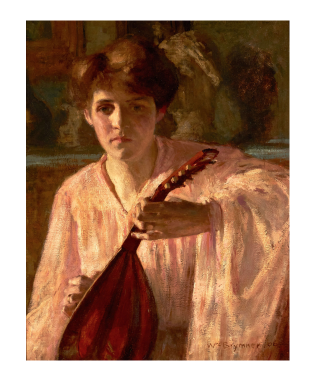
123, rue King Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com/



William Brymner, *Giving Out Rations to the Blackfoot Indians, NWT* (*Distribution de rations aux Pieds-Noirs, T.N.-O.*), 1886
Huile sur toile
66 x 81,3 cm



William Brymner, *The Grey Girl* (*La jeune fille sombre*), 1897
Aquarelle sur toile de lin
102,5 x 74,6 cm



William Brymner, *Prelude* (*Prélude*), 1906
Huile sur toile
67,4 x 52,2 cm



William Brymner, *Le Cours Martigues*, 1908-1914
Huile sur toile
48 x 68,3 cm



William Brymner, *The Vaughan Sisters* (*Les sœurs Vaughan*), 1910
Huile sur toile
102,4 x 129 cm

GALERIE D'ART BEAVERBROOK

703, rue Queen
Fredericton (Nouveau-Brunswick) Canada
506-458-2028
beaverbrookartgallery.org



William Brymner, *Venetian Canal* (*Canal vénitien*), 1904
Aquarelle sur papier
26,7 x 17,8 cm

GALERIE D'ART DE L'UNIVERSITÉ DE LETHBRIDGE

4401, promenade University
Lethbridge (Alberta) Canada
403-329-2666
artgallery.uleth.ca/



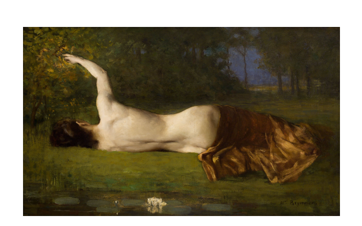
William Brymner, *Sir Donald and Great Glacier, Selkirks* (*Le mont Sir Donald et le Grand Glacier, chaîne Selkirk*), s.d.
Huile sur toile
153,7 x 214 cm

MUSÉE D’ART DE JOLIETTE

145, rue du Père-Wilfrid-Corbeil
Joliette (Québec) Canada
450-756-0311
museejoliette.org/fr/



William Brymner, *Étude de nu*, v.1900
Graphite et pastel sur papier
34,6 x 22 cm



William Brymner, *Figure allongée*, v.1915
Huile sur toile
46,2 x 76,7 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L’ALBERTA

2, Sir Winston Churchill Square
Edmonton (Alberta) Canada
780-425-5379
youraga.ca/



William Brymner, *The Ravine in Summer* (*Le ravin en été*), v.1900
Huile sur toile de lin
40,6 x 63,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA NOUVELLE-ÉCOSSE

1723, rue Hollis
Halifax (Nouvelle-Écosse) Canada
902-424-5280
artgalleryofnovascotia.ca/



William Brymner,
***Fieldhands* (*Ouvriers agricoles*),**
1905
Aquarelle sur papier
22,9 x 30,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

1380, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-285-2000
mbam.qc.ca



William Brymner, *Old Man Painting in the Louvre, Paris* (*Vieil homme peignant au Louvre, Paris*), 1880-1881 et 1902-1903
Eau-forte, aquatinte, rehauts d'aquarelle
19,9 x 14,9 cm



William Brymner, *The Lonely Orphans Taken to Her Heart* (*Les orphelines esseulées qu'elle a prises en affection*), 1884
Huile sur toile
71 x 91,2 cm



William Brymner, *Champ-de-Mars, Winter* (*Le Champ-de-Mars en hiver*), 1892
Huile sur panneau
74,9 x 101,6 cm



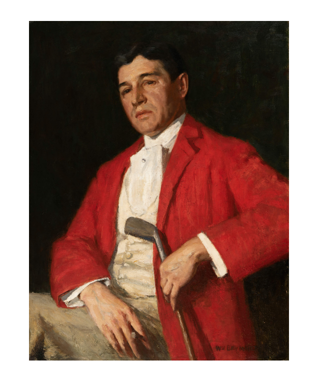
William Brymner, *Mount Baker* (*Le mont Baker*), 1892
Huile sur panneau
15,3 x 22,8 cm


William Brymner, *Early Moonrise in September* (*Lever de lune en septembre*), 1896-1897
Huile sur panneau
15,5 x 24,4 cm


William Brymner, *Young Girl Shading Her Eyes* (*Jeune fille faisant de l'ombre sur ses yeux*), 1897
Aquarelle sur trace de graphite
28,5 x 22,4 cm


William Brymner, *Girl with a Dog, Lower Saint Lawrence* (*Fillette avec son chien, Bas-Saint-Laurent*), 1905
Huile sur toile
48,5 x 60,5 cm


William Brymner, *Saint-Eustache, Quebec* (*Saint-Eustache, Québec*), 1905
Aquarelle avec rehauts de gouache sur graphite
38,9 x 53,9 cm


William Brymner, *Kenneth R. Macpherson, K.C.* (*Kenneth R. Macpherson, c. r.*), 1909
Huile sur toile
84,7 x 65,4 cm


William Brymner, *Summer Landscape* (*Paysage d'été*), 1910
Huile sur toile
74,3 x 102,6 cm


William Brymner, *Reclining Figure* (*Nu allongé*), v.1915
Huile sur toile
45,7 x 87 cm


William Brymner, *Carthusian Monastery, Capri* (*La chartreuse de Capri*), v.1923
Huile sur panneau
46,2 x 61,5 cmcm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE VANCOUVER

750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-662-4700
vanartgallery.bc.ca/



William Brymner, *Ruin of a Church* (*Église en ruine*), 1891
Huile sur toile
21 x 32,5 cm



William Brymner, *Near Field, B.C.* (*Près de Field, C.-B.*), 1892-1893
Aquarelle sur carton fort
26,8 x 19,1 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
beaux-arts.ca/



William Brymner, *With Dolly at the Sabot-makers* (*Avec Dolly chez le sabotier*), 1883
Huile sur toile
38,1 x 46,2 cm



William Brymner, *A Wreath of Flowers* (*Une gerbe de fleurs*), 1884
Huile sur toile
122,5 x 142,7 cm



William Brymner, *One Summer's Day* (*Journée d'été*), 1884
Huile sur bois
26,7 x 37,5 cm



William Brymner, *A Street in Paris* (*Une rue à Paris*), v.1878-1885
Plume et encre noire sur papier vélin
27,7 x 14,2 cm



William Brymner, *Four Girls in a Meadow, Baie-Saint-Paul* (*Quatre jeunes filles dans un pré à Baie-Saint-Paul*), 1885
Huile sur toile
39 x 46,5 cm



William Brymner, *Crazy Patchwork* (*La courtepointe bigarrée*), 1886
Huile sur toile
59,7 x 44,5 cm



William Brymner, *The Picture Book* (*Le livre d'images*), 1898
Aquarelle, huile et résine sur toile de lin
103 x 74,5 cm



William Brymner, *Early Moonrise in September* (*Lever de lune en septembre*), 1899
Huile sur carton fort
74,2 x 102,1 cm



William Brymner, *Île-aux-Coudres*, v.1900
Aquarelle sur mine de plomb sur papier vélin
36,5 x 48,5 cm



William Brymner, *Near Louisbourg, Cape Breton, N.S.* (*Près de Louisbourg, Cap Breton, Nouvelle-Écosse*), v.1909
Huile sur bois
11,9 x 18 cm



William Brymner, *The Coast at Louisbourg* (*La côte de Louisbourg*), 1914
Huile sur toile
53,5 x 71,2 cm



William Brymner, *Fog on the Coast* (*Brouillard sur la côte*), 1914
Huile sur toile
53,8 x 72 cm



William Brymner, *Nude Figure* (*Nu*), 1915
Huile sur toile
74,7 x 101,7 cm

MUSÉE GLENBOW

130, 9e Avenue S.E.
Calgary (Alberta) Canada
403-268-4101
glenbow.org/



William Brymner, *Hermit Mountain, Rogers Pass, Selkirk Range* (*Le mont Hermit, le col Rogers, les monts Selkirk*), 1886
Huile sur toile
154,5 x 213,8 cm



William Brymner, *In the Selkirks near Glacier House* (*Dans les monts Selkirk, près de Glacier House*), v.1894
Huile sur toile
152,4 x 213,4 cm

MUSÉE MCCORD

690, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-861-6701
musee-mccord.qc.ca/



William Brymner, « A Village Street – Memo of Composition (Rue dans un village – Mémo de composition) », tiré du *Pen & Pencil Club Scrapbook* (volume 2), v.1891
Aquarelle
19,5 x 16,5 cm

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

179, Grande Allée Ouest
Québec (Québec) Canada
418-643-2150
mnbaq.org/



William Brymner, *The Books They Loved They Read in Running Brooks* (*Ils aimaient à lire dans les ruisseaux fuyants*), 1885
Huile sur toile
76,2 x 61 cm



William Brymner, *The Weaver* (*La femme au métier*), 1885
Huile sur toile
61 x 63 cm



William Brymner, *In County Cork, Ireland* (*Dans le comté de Cork, en Irlande*), 1892
Huile sur toile
95,7 x 129 cm



William Brymner, *La Vallée Saint-François, île d'Orléans*, 1903
Huile sur toile
74 x 102,3 cm



William Brymner (et Horatio Walker), *Under the Apple Tree* (*À l'ombre du pommier*), 1903
Tempera sur toile
102,3 x 74,7 cm



William Brymner, *Saint-Eustache*, 1905
Aquarelle sur papier
35,6 x 25,4 cm



William Brymner, *Girl in a Blue Hat [The Trinket]* (*Jeune fille au chapeau bleu [La breloque]*), 1916
Huile sur toile
73,8 x 56 cm

THE ROBERT MCLAUGHLIN GALLERY

72, rue Queen
Oshawa (Ontario) Canada
905-576-3000
rmg.on.ca



William Brymner, *Mount Cheops from Rogers Pass* (*Les monts Cheops vus depuis le col Rogers*), v.1898
Huile sur graphite sur toile
152,6 x 213,6 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Archives de l'Université Queen's, Fonds William Brymner, CA ON00239 F02414 [ci-après QUA], William Brymner [ci-après WB] à Jean Thomson [ci-après JT], 28 février 1878.

2. William R. Watson, *Retrospective: Recollections of a Montreal Art Dealer*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1974, p. 18.

3. « Death of William Brymner, R.C.A. », *Saturday Night*, 27 juin 1925, p. 5.

4. Archives du Musée des beaux-arts de l'Ontario, M. J. Mount, « William Brymner and His Work », *The Canadian Century*, 11 juin 1910, p. 7; *Canadian Art: Volume One, A–F*, Charles C. Hill et Pierre B. Landry, éd., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1988, p. 148.

5. Archives du Musée des beaux-arts de l'Ontario, M. J. Mount, « William Brymner and His Work », p. 7; *Canadian Art*, p. 148.

6. Glenn Wright, « Brymner, Douglas », dans *Dictionary of Canadian Biography*, vol. 13, Université de Toronto/Université Laval, 2003–, consulté le 7 septembre 2019, http://www.biographi.ca/en/bio/brymner_douglas_13E.html.

7. Douglas Brymner [ci-après DB] à Graham Brymner, 27 juillet 1875, dans Janet Braide, *William Brymner, 1855–1925: A Retrospective*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1979, p. 17.

8. Cité dans Tobi Bruce, « 'I Have Arrived': Canadian Painters Journey to the Paris Salons », dans *The French Connection: Canadian Painters at the Paris Salons, 1880–1900*, Tobi Bruce et Patrick Shaw Cable, éd., Hamilton, Galerie d'art de Hamilton, 2011, p. 29.

9. Thomas C. Keefer, *Report for the Canadian Commission*, Ottawa, Maclean, Roger, & Co., 1881, p. 12.

10. QUA, WB à JT, 26 mars 1878.

11. Plusieurs sources, dont Brymner lui-même, confirment son intention d'étudier en art. Voir Keefer, *Report*, p. 14; Braide, *William Brymner*, p. 18; Alicia Boutilier, « Brymner as Student and Teacher: A Solid Foundation », dans *William Brymner: Artist, Teacher, Colleague*, par Alicia Boutilier et Paul Maréchal, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 2010, p. 45; QUA, WB à DB, 18 mars 1878.

12. QUA, WB à DB, 2 juillet 1878.

13. QUA, WB à DB, 16 juillet 1878. QUA, WB à JT, 16 octobre 1878.

14. QUA, WB à JT, 16 octobre 1878.

15. QUA, WB à JT, 11 février 1879.

16. QUA, WB à DB, 8 janvier 1884.

17. Musée McCord, P116/D5, correspondance entre Clarence Gagnon et William Brymner [ci-après MM], WB à Clarence Gagnon [ci-après CG], 24 octobre 1908.

18. QUA, WB à JT, 15 janvier 1879.

19. QUA, WB à JT, 30 octobre 1879.

20. QUA, WB à DB, 4 février 1879.

21. QUA, WB à DB, 24 mars 1880.

22. QUA, WB à JT, 30 septembre 1879.

23. Braide, *William Brymner*, p. 24.

24. QUA, WB à JT, 15 janvier 1884.

25. QUA, WB à DB, 3 février 1884.

26. QUA, « Impressionism », p. 25.

27. QUA, « Impressionism », p. 26.

28. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, P10/A/3, WB à John Watts, 2 novembre 1884.

29. QUA, WB à DB, 5 janvier 1885.

30. Madeleine Landry, *Beaupré, 1896-1904 : Lieu d'inspiration d'une peinture identitaire*, Québec, Septentrion, 2014, p. 29.

31. Allan Pringle, « William Cornelius Van Horne: Art Director, Canadian Pacific Railway », *Journal of Canadian Art History* 8, n° 1 (1984), p. 56-58.

32. QUA, WB à DB, 18 septembre 1886.

33. QUA, WB à DB, 22 septembre 1886.

34. QUA, WB à DB, 12 mai 1886.

35. Archives du Manitoba, P8226/2, WB à Edmund Morris, 19 septembre 1909

36. QUA, WB à DB, 30 mars 1889.

37. J. Craig Stirling, « Postsecondary Art Education in Quebec from the 1870s to the 1920s », dans *From Drawing to Visual Culture: A History of Art Education in Canada*, Harold Pearse, éd., Montréal, Presses de l'Université McGill et de l'Université Queen's, 2006, p. 71-72.

38. QUA, « Impressionism », p. 22.

39. QUA, « Impressionism », p. 23.

40. QUA, WB à DB, 19 juillet 1889.

41. Bibliothèque et Archives Canada, R7381-0-0-E, Fonds Charles E.L. Porteous, WB à Charles Porteous, 5 mai 1897.

42. QUA, WB à DB, 26 juillet 1891; Braide, *William Brymner*, p. 70.

43. QUA, WB à DB, 20 septembre 1891.

44. Janet M. Brooke, *Discerning Tastes: Montreal Collectors, 1880–1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, p. 12.

45. Hélène Sicotte, « L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de *W. Scott & Sons*, 1859-1914 : comment la révision du concept d'œuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art », thèse de doctorat, 2 volumes, Université du Québec à Montréal, 2003, vol. 2, p. 791.

46. Hélène Sicotte, « William Brymner: A Remarkably Social Man », dans *William Brymner: Artist, Teacher, Colleague*, p. 32.

47. Landry, *Beaupré*, p. 63.

48. MM, WB à CG, 23 décembre 1904.

49. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, « Exhibition of Oil Paintings, Water Colours and Pastels by William Brymner, R.C.A. and Maurice Cullen, A.R.C.A. », Art Association of Montreal, registre des expositions 1902-1908.

50. Landry, *Beaupré*, p. 66.

51. MM, WB à CG, 24 octobre 1908.

52. A. Y. Jackson, *A Painter's Country: The Autobiography of A.Y. Jackson*, Toronto, Clarke, Irwin & Company, 1958, p. 161.

53. MM, WB à CG, 24 octobre 1908.

54. *Exhibition of Canadian Art under the Auspices of the Royal Canadian Academy*, Liverpool, Walker Art Gallery, 1910, 11, 13, 14, 12, 8, 12, 11.

55. Edmond Dyonnet, R.C.A., *Memoirs of a Canadian Artist*, trad. Edmond Dyonnet avec la collaboration de Frank L. Flight, Montréal, 1951, p. 44.

56. ARC, rapport de 1910, p. 9.

57. Musée des beaux-arts du Canada, 2/10, WB à Eric Brown, 11 septembre 1914.

58. *Catalogue of Pictures and Sculpture Given by Canadian Artists in Aid of the Patriotic Fund*, Académie royale des arts du Canada, 1914, nº 37, 75, 73.

59. *Catalogue of Pictures and Sculpture Given by Canadian Artists*, nº 1.

60. Dyonnet, *Memoirs*, p. 60-62; MM, WB à CG, 31 décembre 1917.

61. « Social and Personal, » *Montreal Gazette*, 13 septembre 1917.

62. MM, WB à CG, 31 décembre 1917.

63. « Mrs. W. Brymner Dies, » *Montreal Gazette*, 13 juin 1936.

64. Bibliothèque et Archives Canada, R5476-0-8-E, Fonds Anne Savage, volume 2, dossier 19, « Interview: Anne Savage (1 de 2) », s.d., p. 39.

65. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol., vol. 5, p. 412, « Works of Brymner in Memorial Show », *Montreal Gazette*, 1er février 1926 et « Memorial Exhibition of William Brymner's Work at the Art Association », *Montreal Daily Star*, 2 février 1926.

ŒUVRES PHARES : LA CÔTE DE LA MONTAGNE, EN REGARDANT VERS LE HAUT

1. Janet Braide, *William Brymner, 1855–1925: A Retrospective*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1979, p. 17.

ŒUVRES PHARES : UNE GERBE DE FLEURS

1. Archives de l'Université Queen's, Fonds William Brymner, CA ON00239 F02414 [ci-après QUA], William Brymner [ci-après WB] à Douglas Brymner [ci-après DB], 14 novembre 1884.

2. QUA, WB à DB, 7 septembre 1884; QUA, WB à DB, 29 septembre 1884; QUA, WB à DB, 29 octobre 1884.

3. QUA, WB à DB, 1er juillet 1884.

4. QUA, WB à DB, 4 mars 1884.

5. QUA, WB à DB, 17 juin 1884.

6. QUA, WB à DB, 1er septembre 1884.

7. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol., vol. 1, p. 133, « The Art Association », *Montreal Herald*, 10 avril 1885.

ŒUVRES PHARES : AU BORD DE LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU

1. Archives de l'Université Queen's, Fonds William Brymner, CA ON00239 F02414 [ci-après QUA], William Brymner [ci-après WB] à Douglas Brymner [ci-après DB], 18 février 1885.

2. QUA, WB à DB, 18 mars 1885.

3. Tobi Bruce, « Canadian Artists Abroad: The Paradox of Paris », dans *Canada and Impressionism: New Horizons, 1880–1930*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2019, p. 51.

4. QUA, WB à DB, 18 mai 1881.

5. QUA, « Impressionism », p. 23.

ŒUVRES PHARES : DISTRIBUTION DE RATIONS AUX PIEDS-NOIRS, T.N.-O.

1. Bob Scriver, *The Blackfeet: Artists of the Northern Plains*, Kansas City, Lowell Press, 1990, p. 71.

2. Ainés et Conseil tribal du Traité nº 7 avec Walter Hildebrandt, Dorothy First Rider et Sarah Carter, *The True Spirit and Original Intent of Treaty 7*, Montréal, Presses de l'Université McGill et de l'Université Queen's, 1996, p. 119-123.

3. James Daschuk, *Clearing the Plains: Disease, Politics of Starvation, and the Loss of Aboriginal Life*, Regina, Presses de l'Université de Regina, 2014, p. 127-158.

4. « Parliament of Canada », *Montreal Gazette*, 27 février 1886.

5. Par exemple, les controverses sur les rations ont été mentionnées dans le reportage « Parliament of Canada » du *Montreal Gazette* du 16 avril 1886.

6. Sessional Papers, *Volume 5: First Session of the Sixth Parliament of the Dominion of Canada*, Ottawa, MacLean, Roger & Co., 1887, p. 138.

7. « The Premier's Tour: Important Conference with the Indians at Gleichen », *Toronto Daily Mail*, 22 juillet 1886.

8. Archives de l'Université Queen's, Fonds William Brymner, CA ON00239 F02414 [ci-après QUA], William Brymner [ci-après WB] à Douglas Brymner [ci-après DB], 12 mai 1886.

9. QUA, WB à DB, 12 juin 1886.

ŒUVRES PHARES : DANS LE COMTÉ DE CORK, EN IRLANDE

1. Archives de l'Université Queen's, Fonds William Brymner, CA ON00239 F02414, William Brymner à Douglas Brymner, 26 juillet 1891.

2. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol., [ci-après MMFAAPC], vol. 4, p. 83, « Barnsley Takes the $200 », Montreal Herald, 16 mai 1892.

3. MMFAAPC, vol. 3, p. 205-206, « Spring Exhibition », *Montreal Daily Star*, 21 avril 1892.

4. MMFAAPC, vol. 3, p. 206, « The Canadian Art Exhibition », *Montreal Witness,* 20 avril 1892.

5. MMFAAPC, vol. 4, p. 82, « The Spring Exhibition », *Montreal Gazette*, 7 mai 1892.

ŒUVRES PHARES : DANS LES MONTS SELKIRK, PRÈS DE GLACIER HOUSE

1. Allan Pringle, « William Cornelius Van Horne: Art Director, Canadian Pacific Railway », *Journal of Canadian Art History*, vol. 8, n° 1 (1984), p. 51-52.

2. William Brymner à William van Horne, août 1892, cité dans Roger Boulet, *Vistas: Artists on the Canadian Pacific Railway*, Calgary, Glenbow Museum, 2009, p. 157.

ŒUVRES PHARES : LA JEUNE FILLE SOMBRE

1. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol., [ci-après MMFAAPC], vol. 4, p. 163, « Spring Exhibition », *Montreal Gazette*, 30 mars 1897. MMFAAPC, vol. 4, p. 166, « Art Exhibition », *Montreal Witness*, 6 avril 1897.

2. MMFAAPC, vol. 4, p. 165, « The Spring Exhibition », *Montreal Daily Star*, 2 avril 1897.

3. Bibliothèque et Archives Canada, R7381-0-0-E, Fonds Charles E. L. Porteous, William Brymner à Charles Porteous, 5 mai 1897.

ŒUVRES PHARES : LEVER DE LUNE EN SEPTEMBRE

1. Edmond Dyonnet, R.C.A., *Memoirs of a Canadian Artist*, trad. Edmond Dyonnet avec Frank L. Flight, Montréal, 1951, p. 65.

2. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol., [ci-après MMFAAPC], vol. 4, p. 217, « Art Exhibition », *Montreal Witness*, 12 avril 1899.

3. Musée des beaux-arts du Canada, dossier de conservation 42.

4. *Canada and Its Provinces*, Adam Shortt et Arthur G. Doughty, éd., 22 vol., Toronto, Glasgow, Brook & Company, 1914, vol. 12, p. 610.

5. Eric Brown, « Landscape Art in Canada », dans *Art of the British Empire Overseas*, Charles Holme, éd., Londres, Studio, 1917, p. 17.

6. Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, troisième éd., Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 132.

7. Archives de l'Université Queen's, Fonds William Brymner, CA ON00239 F02414, « Impressionism », p. 23.

8. MMFAPC, vol. 2, p. 574, « Some Representative Canadian Sculptors and Painters », 2 avril 1898.

9. Musée des beaux-arts du Canada, dossier de conservation 42, William Brymner à Eric Brown, 15 février 1920, et 18 décembre 1919.

ŒUVRES PHARES : SAINT-EUSTACHE, QUÉBEC

1. Lydia Bouchard, « Les paysages québécois de William Brymner, expérience de la nature comme lieu identitaire canadien au tournant du XXe siècle », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 46.

2. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, « Exhibition of Oil Paintings, Water Colours and Pastels by William Brymner, R.C.A. and Maurice Cullen, A.R.C.A. », Art Association of Montreal, registre des expositions 1902-1908.

3. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol., vol. 5, p. 53, « Canadian Artists », *Montreal Witness*, 18 décembre 1905.

ŒUVRES PHARES : KENNETH R. MACPHERSON, C. R.

1. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, 78/32, William Brymner à Eric Brown, 2 juin 1916.

2. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol., vol. 5, p. 102, « Exhibition of Art », *The Gazette*, 3 avril 1909.

ŒUVRES PHARES : LA CÔTE DE LOUISBOURG

1. Archives de l'Université Queen's, Fonds William Brymner, CA ON00239 F02414, William Brymner à Jean Elizabeth Brymner, 28 août 1909.

2. Catalogue of the Thirty-Eight [*sic*] Annual Exhibition of the Royal Canadian Academy of Arts, Montréal, Académie royale des arts du Canada, 1916, p. 11.

3. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol., vol. 5, p. 262, « Spring Art Show Has 478 Exhibits », *Montreal Gazette*, 26 mars 1915.

4. Musée des beaux-arts du Canada, dossier de conservation 1123, William Brymner à Eric Brown, 10 juin 1915.

ŒUVRES PHARES : NU

1. Archives de l'Université Queen's, Fonds William Brymner, CA ON00239 F02414, William Brymner à Douglas Brymner, 23 janvier 1884.

2. Janet Braide, *William Brymner, 1855–1925: A Retrospective*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1979, p. 61.

3. Michèle Grandbois, « The Challenge of the Nude », dans *The Nude in Modern Canadian Art, 1920–1950*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2009, p. 34. On ignore où se trouvent les peintures de Hewton.

4. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol., vol. 5, p. 277, « Martial Note in Pictures Shown », *Montreal Gazette*, 18 novembre 1915. MMFAAPC, vol. 5, p. 278, « Royal Canadian Academy of Arts Open Galleries », *Montreal Herald*, 19 novembre 1915.

5. Virginia Nixon, « Brymner's Paintings on Exhibit at Museum », *The Gazette*, 8 septembre 1979.

6. Musée des beaux-arts du Canada, dossier de conservation 1171, Eric Brown [ci-après EB] à Sir Edmund Walker, 15 janvier 1916.

7. Musée des beaux-arts du Canada, dossier de conservation 1171, EB à Arthur Lismer [ci-après AL], 29 décembre 1916.

8. Musée des beaux-arts du Canada, dossier de conservation 1171, AL à EB, 3 janvier 1917.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Tobi Bruce, « Canadian Artists Abroad: The Paradox of Paris », dans *Canada and Impressionism: New Horizons, 1880–1930*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2019, p. 48.

2. Archives de l'Université Queen's, Fonds William Brymner, CA ON00239 F02414 [ci-après QUA], William Brymner [ci-après WB] à Douglas Brymner [ci-après DB], 17 avril 1878; QUA, WB à DB, 5 mai 1879.

3. Archibald Lampman et Duncan Campbell Scott, « Review of the Royal Academy Show », *The Globe*, Toronto, 16 avril 1892, réimprimé dans *Documents in Canadian Art*, Douglas Fetherling, éd., Peterborough, Broadview Press, 1987, p. 32.

4. Lampman et Scott, « Review of the Royal Academy Show », p. 33.

5. QUA, WB à Kenneth Macpherson, 9 juillet 1908.

6. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol., [ci-après MMFAAPC], vol. 1, p. 125, « Art Exhibition », *Montreal Gazette*, 15 avril 1884.

7. QUA, « Notes on Travel », p. 8-9.

8. QUA, WB à DB, 11 septembre 1891.

9. QUA, « Drawing, » p. 10.

10. Pour le contrôle gouvernemental dans l'Ouest du Canada et la création du système de laissez-passer qui a restreint les mouvements des populations autochtones, voir Keith D. Smith, *Liberalism, Surveillance and Resistance: Indigenous Communities in Western Canada, 1877–1927*, Edmonton, Alberta University Press, 2009, p. 63-73.

11. Pour en savoir plus sur les traités et l'assimilation, voir Blair Stonechild et Bill Waiser, *Loyal till Death: Indians and the North-West Rebellion*, Calgary: Fifth House, 1997, p. 5-45.

12. Janet Braide, *William Brymner, 1855–1925: A Retrospective*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1979, p. 68.

13. Archives du Manitoba, P8226/2, WB à Edmund Morris, 19 septembre 1909.

14. Des éléments indiquent que le gouvernement a accusé Pihtokahanapiwiyin de trahison parce qu'il voulait qu'il soit emprisonné et démis de son poste de dirigeant, mais il ne voulait pas qu'il devienne un martyr; la trahison n'est pas un crime capital. Des études récentes ont démontré que le procès était entaché de nombreuses irrégularités et qu'il s'agissait en fin de compte d'un déni de justice complet. Voir Stonechild et Waiser, *Loyal till Death*, p. 199-205, et D'Arcy Jenish, *Indian Fall: The Last Great Days of the Plains Cree and the Blackfoot Confederacy*, Toronto, Viking, 1999, p. 214-229, 232.

15. Stonechild et Waiser, *Loyal till Death*, p. 142.

16. C'est Begg qui a autorisé l'accès de Brymner sur la réserve et qui a fourni le cercueil et le linceul. Bibliothèque et Archives Canada, microfilm, rouleau C-10133, « Blackfoot Agency–Memorandum from Indian Agent Magnus Begg Concerning Poundmaker's Death », 7 juillet 1886.

17. Jean Barman, « Negotiating Aboriginal Interraciality in Three Early British Columbian Indian Residential Schools », dans *Roots of Entanglement: Essays in the History of Native-Newcomer Relations*, Myra Rutherdale, Whitney Lackenbauer, et Kerry Abel, éd., Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 2017, p. 190-191.

18. Pour le développement du système des pensionnats, voir la Commission Vérité et Réconciliation du Canada, *Canada's Residential Schools: The History, première partie, Origins to 1939*, Montréal, Presses de l'Université McGill et de l'Université Queen's, 2015, p. 151-291.

19. Voir, par exemple, Marcia Crosby, « Construction of the Imaginary Indian », dans *Vancouver Anthology: The Institutional Politics of Art*, Stan Douglas, éd., Vancouver, Talonbooks, 1991, p. 266-291.

20. Allan Pringle, « William Cornelius Van Horne: Art Director, Canadian Pacific Railway », *Journal of Canadian Art History* 8, nº 1 (1984), p. 54.

21. QUA, WB à DB, 30 mars 1889.

22. MMFAAPC, vol. 2, p. 458, « An Important Commission », *Montreal Gazette*, 30 mai 1892.

23. Roger Boulet, *Vistas: Artists on the Canadian Pacific Railway*, Calgary, Glenbow Museum, 2009, p. 13-19; Marilyn McKay, *Picturing the Land: Narrating Territories in Canadian Landscape Art, 1500-1950*, Montréal, Presses de l'Université McGill et de l'Université Queen's McGill-Queen's, 2011, p. 150-153.

24. William van Horne, août 1892, cité dans Boulet, *Vistas*, p. 156.

25. MMFAPC, vol. 4, p. 90, « With Artists », *Montreal Herald*, 1er mars 1893.

26. Madeleine Landry, *Beaupré, 1896–1904 : Lieu d'inspiration d'une peinture identitaire*, Québec, Septentrion, 2014, p. 29.

27. QUA, « Impressionism », p. 22.

28. William Brymner, « Village Life in Three Countries », *University Magazine* 11, nº 2 (avril 1912), p. 309.

29. David Karel, *Horatio Walker*, Musée du Québec, 1987, p. 9.

30. Brymner, « Village », p. 312.

31. MMFAAPC, vol.5, p. 56, « Exhibition of Canadian Art », *Montreal Star*, 24 mars 1906.

32. « Art in Canada », *Magazine of Art* 9, nº 12 (1886), p. 516.

33. J.E. Hodgson, *Extract from Parliamentary Report: Fine Arts Department of the Colonial and Indian Exhibition at South Kensington 1886*, Toronto, Bingham & Webber, 1886, p. 12.

34. MMFAPC, vol.2, p. 484, « Canada's Artists », *Montreal Herald*, 19 août, 1893.

35. « Canadian Art », *Montreal Gazette*, 4 juillet 1910, p. 1.

36. Victoria Baker, *Modern Colours: The Art of Randolph Stanley Hewton, 1888–1960*, Hamilton, Galerie d'art de Hamilton, 2002, p. 10.

37. William R. Watson, *Retrospective: Recollections of a Montreal Art Dealer*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1974, p. 18.

38. Bibliothèque et Archives Canada, R5476-0-8-E, Fonds Anne Savage, vol. 2, fichier 11, « Women Painters of Canada », 1953, p. 3.

39. Virginia Nixon, « Brymner's Paintings on Exhibit at Museum », *Montreal Gazette*, 8 septembre 1979.

40. A. Y. Jackson, *A Painter's Country: The Autobiography of A.Y. Jackson*, Toronto, Clarke, Irwin & Company, 1958, p. 82.

41. MMFAPC, vol. 7, p. 93, Arthur Lismer, « Works by Three Canadian Women, » *Montreal Daily Star*, 9 mai 1934.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Archives de l'Université Queen's, Fonds William Brymner, CA ON00239 F02414 [ci-après QUA], William Brymner [ci-après WB] à Douglas Brymner [ci-après DB], 19 avril 1884.

2. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, coupures de presse, 34 vol. [ci-après MMFAAPC], vol. 5, p. 58, « Spring Art Exhibition », *Montreal Witness*, 24 mars 1906.

3. MMFAAPC, vol. 5, p. 284, « Younger Artists Well Represented », *Montreal Gazette*, 26 mars 1916.

4. QUA, « Drawing », vol. 1, p. 16.

5. QUA, WB à Jean Thomson [ci-après JT], 7 juillet 1879.

6. Hélène Sicotte, « L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & Sons, 1859-1914 : comment la révision du concept d'œuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art », thèse de doctorat, 2 volumes, Université du Québec à Montréal, 2003, vol. 2, p. 791.

7. Musée McCord, P116/D5, correspondance de Clarence Gagnon et William Brymner [ci-après MM], WB à Clarence Gagnon [ci-après CG], 24 octobre 1908.

8. MMFAAPC, vol. 4, p. 209, « An Art Exhibition », *Montreal Gazette*, 30 décembre 1898.

9. MMFAAPC, vol. 5, p. 16, « The Spring Exhibition », *Montreal Witness*, 3 avril 1903.

10. MMFAAPC, vol. 4, p. 148, Harriet Ford, « Canadian Pictures », *The Toronto Mail*, 24 mars 1896.

11. QUA, « Impressionism », p. 25.

12. QUA, WB à DB, 18 mars 1885.

13. QUA, WB à DB, 8 mai 1884.

14. WB à William van Horne, août 1892, cité dans Roger Boulet, *Vistas: Artists on the Canadian Pacific Railway*, Calgary, Glenbow Museum, 2009, p. 156.

15. Boulet, *Vistas*, p. 81.

16. MM, WB à CG, 2 octobre 1904.

17. MM, WB à CG, 2 octobre 1904.

18. MM, WB à CG, 2 octobre 1904.

19. Eric Brown, « Landscape Art in Canada », dans *Art of the British Empire Overseas*, Charles Holme, éd., Londres, Studio, 1917, p. 4.

20. QUA, « Impressionism », p. 29, 30.

21. « Studio-Talk », *Studio* 52, nº 216, 1911, p. 159.

22. MMFAAPC, vol. 5, p. 287, « Modern Art Isms Reviewed by P.R.C.A. », *Montreal Gazette*, 3 novembre 1916.

23. MMFAAPC, vol. 5, p. 287, « Modern Art Isms Reviewed by P.R.C.A. », *Montreal Gazette*, 3 novembre 1916.

24. MMFAAPC, vol. 5, p. 287, « Post Impressionists Shock Local Art Lovers at the Spring Art Exhibition », *Montreal Witness*, 26 mars 1913.

25. MMFAAPC, vol. 5, p. 218, « Artists Divided Over 'Art' Shown by the Futurists », *Montreal Herald*, 28 mars 1913.

26. Bibliothèque et Archives Canada, R5476-0-8-E, Fonds Anne Savage, vol. 2, dossier 19, « Interview : Anne Savage (1 de 2) », s.d., p. 39.

27. MMFAPC, vol. 5, p. 412, « Memorial Exhibition of William Brymner's Work at the Art Association », *Montreal Star*, 2 février 1926.

GLOSSAIRE

Académie Julian
École d'art privée fondée par Rudolphe Julian à Paris en 1868. Maurice Cullen, J. W. Morrice, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, A. Y. Jackson et Clarence Gagnon figurent parmi les nombreux artistes canadiens qui y ont effectué des études.

Académie royale des arts du Canada (ARC)
Organisation d'artistes et d'architectes professionnels modelée sur les académies nationales présentes depuis longtemps en Europe telles que la Royal Academy of Arts de Londres (fondée en 1768) et l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris (fondée en 1648).

Aitken, James Alfred (Écossais, 1846-1897)
Jeune homme, Aitken étudie l'art à Dublin et voyage en Europe et en Amérique du Nord avant de s'établir comme peintre à Glasgow. Reconnu pour ses paysages, il se spécialise dans l'aquarelle. Ami de William van Horne, il est l'un des nombreux artistes qui peignent des paysages pour le chemin de fer Canadien Pacifique.

aquarelle
Matériau de peinture consistant en une solution aqueuse dans laquelle des pigments sont en suspension; aussi, l'appellation désigne une œuvre achevée peinte à l'aide de ce matériau. L'aquarelle a une riche histoire qui remonte aux enluminures de manuscrits (datant de l'Égypte ancienne) et à la peinture au pinceau ou sur rouleau pratiquée en Chine, en Corée et au Japon. En Occident, la Renaissance consacre l'aquarelle comme matériau de choix pour les croquis, et sa popularité va croissant aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, en particulier pour les illustrations de la flore et de la faune. Les artistes et les illustrateurs d'aujourd'hui continuent d'utiliser l'aquarelle pour sa transparence et les effets que rendent possibles les lavis de pigment pur.

Art Association of Montreal (AAM)
Fondée en 1860 et présentée comme une ramification de la Montreal Society of Artists (elle-même datant de 1847), la Art Association of Montreal devient le Musée des beaux-arts de Montréal en 1947. Le MBAM est aujourd'hui un musée international majeur, fréquenté annuellement par plus d'un million de visiteurs.

Arts Club of Montreal
Fondé en 1912 par des peintres, des sculpteurs, des architectes et des écrivains établis et appartenant à la haute société, le Arts Club of Montreal s'inspire du modèle des *gentlemen's clubs* londoniens du dix-neuvième siècle. Parmi ses membres les plus éminents, signalons l'architecte William Maxwell Sutherland (fondateur et premier président), le peintre et professeur d'art William Brymner, de même que Maurice Cullen, A. Y. Jackson, Henri Hébert, Alfred Laliberté et James Wilson Morrice. En 1996, l'adhésion est ouverte aux femmes, alors que le club devient une association professionnelle représentant une vaste gamme d'artistes.

avant-garde
Au début du dix-neuvième siècle, le mot *avant-garde* entre dans le vocabulaire de l'art du philosophe socialiste Henri de Saint-Simon qui croit que les artistes ont un rôle à jouer dans la mise en place d'une nouvelle société. La signification du mot évolue avec le temps et fait dorénavant référence à des artistes en lien avec leur époque plutôt qu'à un groupe d'artistes en particulier travaillant à moment précis de l'histoire. Le terme évoque le radicalisme et le rejet du statu quo, et est souvent associé à des œuvres provocatrices et qui cherchent la confrontation.

Barbizon
Un village au bord de la forêt de Fontainebleau, près de Paris et, au cours des années 1830 à 1870, un lieu de rassemblement pour les paysagistes français qui rejettent le style académique en faveur du réalisme. Ce groupe informel, plus tard connu sous le nom d'école de Barbizon, met l'accent sur la peinture de plein air, dans la nature et directement issue de la nature, ouvrant la voie à l'impressionnisme. Les principaux artistes du groupe comprennent Théodore Rousseau, Jean-François Millet et Jean-Baptiste-Camille Corot.

Barnsley, James M. (Canadien, 1861-1929)
Artiste reconnu pour ses paysages, James M. Barnsley naît en Ontario et grandit à St. Louis, Missouri, où il étudie à la St. Louis School of Fine Arts. Il voyage en Europe pour poursuivre ses études, notamment à l'Académie Julian, et il expose au Salon de Paris. Il s'établit ensuite à Montréal. Il cesse de peindre en 1892 en raison de problèmes de santé.

Beam, Carl (Ojibwé, M'Chigeeng, 1943-2005)
Artiste multimédia qui a expérimenté le médium photographique et a été le fer de lance de la récupération de l'espace culturel par des artistes autochtones contemporains au Canada. Beam a souvent travaillé à partir de collages photographiques mettant en scène des photos de famille, des textes, des dessins, et des images récurrentes portant sur l'anatomie des oiseaux par exemple, l'iconographie chrétienne ou les célèbres combattants pour la liberté. Sa peinture *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985, a été la première œuvre d'un artiste autochtone reconnue comme art contemporain achetée par le Musée des beaux-arts du Canada. En 2005, il a reçu le Prix du Gouverneur général pour les arts visuels et médiatiques.

Bouguereau, William (Français, 1825-1905)
Peintre renommé pour son approche traditionnelle et académique, William Bouguereau est sans doute l'un des artistes français les plus célèbres à son époque. Bon nombre de ses tableaux hautement réalistes sont d'inspiration mythologique et allégorique, et il insuffle un grand sentimentalisme dans ses sujets humains.

Boulanger, Gustave (Français, 1824-1888)
Souvent décrit comme un peintre néoclassique, Boulanger est connu pour ses peintures de la vie dans la Grèce et la Rome antiques, bien qu'il ait également peint des scènes en Afrique du Nord où il a voyagé en 1845. Il devient ensuite professeur à l'École des beaux-arts et à l'Académie Julian où il encourage ses élèves à se concentrer sur la précision de leurs dessins.

Brown, Eric (Britannique/Canadien, 1877-1939)
Premier directeur du Musée des beaux-arts du Canada, Brown a été en poste de 1912 jusqu'à sa mort. Auparavant, il a été conservateur de la collection du musée, à l'invitation de Sir Edmund Walker, banquier et mécène majeur. Brown construit, avec passion, les collections du musée, tant internationales que canadiennes, et il voyage beaucoup en Europe pour établir des relations avec les artistes et les négociants.

Brown, Frederick (Britannique, 1851-1941)
Peintre et professeur d'art britannique, Brown s'oppose énergiquement au conservatisme de la Royal Academy of Arts, tant par son propre style que par ses méthodes d'enseignement. Il est un des membres fondateurs du New English Art Club en 1886. Il est influencé par James McNeill Whistler, par le naturalisme rustique de Jules Bastien-Lepage et par l'impressionnisme. Brown est directeur de la Westminster School of Art de 1877 à 1892 et enseigne à la Slade School de 1893 à 1918.

Canadian Art Club
Actif de 1907 à 1915, le Canadian Art Club de Toronto a été dirigé par les peintres Edmund Morris et Curtis Williamson, qui cherchaient à s'éloigner de ce qu'ils considéraient comme les normes peu élevées de la Ontario Society of Artists. Le club, auquel on ne pouvait participer que sur invitation, comprenait d'éminents peintres et sculpteurs canadiens influencés par les développements internationaux, notamment la peinture hollandaise et française récente. L'un des objectifs du club était d'inciter les expatriés, notamment James Wilson Morrice et Clarence Gagnon, à exposer au Canada. Homer Watson a été le premier président du Canadian Art Club.

Catlin, George (Américain, 1796-1872)
Peintre, écrivain et voyageur qui se consacre passionnément à la question de la culture autochtone d'Amérique. Des centaines de ses peintures ethnographiques – dont plusieurs sont encensées par de nombreux critiques de son temps, y compris Charles Baudelaire – sont aujourd'hui détenues par la Smithsonian Institution et la National Gallery of Art de Washington, D.C.

Cézanne, Paul (Français, 1839-1906)
Peintre qui a exercé une influence sans précédent sur l'essor de l'art moderne, associé à l'école postimpressionniste, réputé pour ses expérimentations techniques de la couleur et de la forme, et son intérêt pour la perspective à points multiples. Ses sujets tardifs préférés comprennent les portraits de son épouse, les natures mortes et les paysages de la Provence.

Clapp, W. H. (Canadien, 1879-1954)
Paysagiste et portraitiste, Clapp est influencé par l'accent mis sur les jeux de lumière de l'impressionnisme, par la facture détaillée et tachetée du pointillisme et par les couleurs audacieuses du fauvisme. Né à Montréal de parents américains, il étudie à Paris et à Madrid avant de s'installer d'abord à Montréal et ensuite à Oakland, en Californie. Clapp a été conservateur et directeur de la Oakland Art Gallery durant plus de trente ans et a souvent exposé avec la California Society of Six.

Coonan, Emily (Canadienne, 1885-1971)
Portraitiste et peintre de paysage reconnue pour ses représentations de femmes dans des intérieurs. Coonan est la seule membre du Groupe de Beaver Hall à ne pas appartenir à la scène artistique montréalaise établie ou à exposer couramment avec eux. Ses dernières œuvres révèlent une influence impressionniste et moderniste par des arrière-plans simplifiés et une facture expressive priorisée sur une représentation réaliste.

Cullen, Maurice (Canadien, 1866-1934)
Comme la majorité des peintres canadiens de son temps, Maurice Cullen acquiert sa première formation artistique à Montréal avant de poursuivre ses études à Paris où, de 1889 à 1895, il fréquente l'académie Julian, l'académie Colarossi et l'École des Beaux-Arts. Lui-même marqué par les impressionnistes, ses paysages influencent à leur tour une nouvelle génération de peintres canadiens, y compris le Groupe des Sept. Ses paysages d'hiver et ses scènes de villes enneigées sont considérés comme ses plus grandes réalisations.

Degas, Edgar (Français, 1834-1917)
Peintre, sculpteur, graveur et dessinateur, adepte distant du mouvement impressionniste, qui en ignore souvent les principes : Degas ne s'intéresse pas au mouvement des effets atmosphériques et peint rarement en plein air. Ses sujets préférés comprennent le ballet, le théâtre, les cafés et les femmes à leur toilette.

Dyonnet, Edmond (Français/Canadien, 1859-1954)
Né à Crest, en France, Edmond Dyonnet émigre avec sa famille au Canada en 1875. Après des études à Turin et à Naples, il s'établit à Montréal où il mène sa carrière d'artiste. Il devient professeur au Conseil des arts et manufactures de Montréal et il est secrétaire de l'Académie royale des arts du Canada de 1910 à 1949.

Díaz de la Peña, Narcisse (Français, 1807-1876)
Peintre paysagiste qui, à partir du début des années 1830, s'est lié d'amitié avec des artistes avec lesquels il allait plus tard être désigné comme peintres de Barbizon. Comme la plupart de ces artistes, il a beaucoup travaillé dans la forêt de Fontainebleau, où il passait souvent ses étés. Il entretenait une

relation particulièrement étroite avec Théodore Rousseau, lui aussi un peintre de Barbizon. Les paysages de Diaz de la Peña ont tendance à être plus texturés et marqué par des effets d'éclairage plus dramatiques que les panoramas généralement méditatifs de ses collègues.

École des beaux-arts
Institution majeure dans la France du dix-neuvième siècle, l'École des beaux-arts est née de l'Académie royale de peinture et de sculpture, créée par Louis XIV en 1648. Cette académie est supprimée pendant la Révolution française, mais renaît en tant qu'Institut national en 1795 et est remplacée par l'École en 1819, à sa fondation, laquelle devient ainsi la nouvelle école nationale d'art. Elle repose sur un système d'ateliers au sein desquels les étudiants travaillent auprès de différents maîtres, apprenant à dessiner dans la tradition académique et participant à des concours réguliers.

Fraser, John Arthur (Britannique/Canadien, 1838-1898)
Peintre, photographe, illustrateur et professeur d'art né en Angleterre. Lors de son immigration au Canada vers 1860, Fraser commence à peindre des arrière-plans de studio pour le photographe William Notman et devient partenaire de la firme torontoise de Notman en 1867.

Gagnon, Clarence (Canadien, 1881-1942)
Bien qu'il ait périodiquement vécu et travaillé en Europe, Clarence Gagnon est principalement connu pour ses représentations des habitants et des paysages de son Québec natal, avec une prédilection pour la région de Charlevoix. Coloriste virtuose, Gagnon crée des scènes d'hiver d'une grande originalité, caractérisées par des couleurs vives et de généreux contrastes entre la pénombre et la lumière. Il est également connu pour ses illustrations de romans, y compris *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon et *Le grand silence blanc*, de L. F. Rouquette.

Gauguin, Paul (Français, 1848-1903)
Peintre qui, avec Vincent van Gogh, Georges Seurat et Paul Cézanne, fait partie du groupe d'artistes aujourd'hui qualifiés de postimpressionnistes, Gauguin est reconnu pour son traitement de la couleur, son symbolisme et ses compositions audacieuses. Ses tableaux représentant une culture « primitive » idéalisée, réalisés à Tahiti, sont parmi ses plus célèbres.

Groupe de Beaver Hall
Groupe réunissant environ vingt-neuf artistes établis à Montréal (1920-1923), ainsi nommé en raison de son siège social sur la colline du Beaver Hall de la métropole. La moitié des membres et des associés du groupe étaient des femmes. Comme le Groupe des Sept (fondé quelques semaines plus tôt), il a fait la promotion de l'art moderniste, mais le Groupe de Beaver Hall est allé au-delà de la représentation de paysages pour se concentrer sur les scènes urbaines et rurales, le portrait et la figure humaine. Parmi les membres importants, on compte, notamment, Emily Coonan, Adrien et Henri Hébert, Prudence Heward, Edwin Holgate, Mabel May, Sarah Robertson, Albert Robinson et Anne Savage.

Groupe des peintres canadiens
Fondé en 1933 après la dissolution du Groupe des Sept par d'anciens membres et leurs associés, le Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) défend les styles de peinture modernistes contre le traditionalisme inflexible de l'Académie royale des arts du Canada. Il offre une tribune aux artistes de partout au pays qui suivent les nouvelles voies les plus diverses : les expériences formelles de Bertram Brooker, le figuratif moderne caractéristique de Prudence Heward et de Pegi Nicol MacLeod, ou encore les paysages expressifs d'Emily Carr.

Groupe des Sept
École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et Frederick Varley.

Hals, Frans (Néerlandais, v.1582-1666)
Peintre baroque reconnu pour ses portraits d'individus ou de groupes, Frans Hals adopte un style de plus en plus libre au cours de sa carrière. Il expérimente la peinture fine et les coups de pinceau lâches et rapides, une technique qui fait de son œuvre tardive une source d'inspiration pour de nombreux peintres de l'ère moderne.

Harris, Lawren S. (Canadien, 1885-1970)
Harris est l'un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et est généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, Harris s'est distancé de la peinture de paysages figuratifs pour se tourner d'abord vers les paysages abstraits, puis vers l'abstraction pure. Le Groupe des Sept se dissout en 1931 et Harris devient le premier président du Groupe des peintres canadiens lors de sa création deux ans plus tard.

Harris, Robert (Canadien, 1849-1919)
Né à Tyn-y-Groes, au Pays de Galles, Harris émigre avec sa famille à Charlottetown, à l'Île-du-Prince-Édouard, en 1856. Il étudie dans des écoles d'art à Boston, Londres et Paris et devient rapidement l'un des portraitistes les plus reconnus au Canada à la fin des années 1800, notamment pour le tableau commémoratif *Les Pères de la Confédération*, 1884. Robert Harris est président de l'Académie royale des arts du Canada de 1893 à 1906.

Hébert, Adrien (Canadien, 1890-1967)
Fils du sculpteur Louis-Philippe Hébert, Adrien Hébert et son frère Henri (1884-1950) comptent parmi l'élite libérale pour qui l'avenir de la société canadienne-française exige l'ouverture au progrès. À une époque marquée par le retour aux valeurs traditionnelles du terroir au Québec, le peintre Hébert s'inspire de la vie urbaine et portuaire de Montréal. Résolument moderne dans le choix de ses sujets, Hébert reste tempéré dans le traitement des formes et des couleurs.

Heward, Prudence (Canadienne, 1896-1947)
Peintre moderne reconnue pour ses descriptions nuancées de sujets féminins repoussant les frontières de classes, de genres, de races, Heward est affiliée au Groupe de Beaver Hall, au Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) et à la Société d'art contemporain. Elle étudie l'art à Londres et à Paris et, plus tard, elle voyage en Italie avec l'artiste Isabel McLaughlin, sa collègue et amie de toujours. Heward est davantage reconnue après les années 1970, quand les historiens et historiennes de l'art féministes accordent une attention érudite aux femmes artistes canadiennes. (Voir *Prudence Heward : sa vie et son œuvre* par Julia Skelly.)

Hewton, Randolph (Canadien, 1888-1960)
Membre fondateur du Groupe de Beaver Hall et du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters), Randolph Hewton peint des paysages, des portraits et des œuvres avec figures humaines. Il a été l'un des nombreux étudiants de William Brymner à l'école de la Art Association of Montreal (AAM), puis il a étudié à l'Académie Julian à Paris. De 1921 à 1924, il a été directeur de l'école de la AAM, où il a encouragé ses élèves à expérimenter avec les couleurs vives et assurées, et les compositions décoratives qu'il préférait lui-même dans son art.

Holgate, Edwin (Canadien, 1892-1977)
Peintre, dessinateur et enseignant, renommé pour ses portraits et ses gravures sur bois représentant des figures dans des paysages. Ayant cofondé le Beaver Hall Group, Holgate se joint également au Groupe des Sept, en plus de figurer parmi les membres fondateurs du Groupe des peintres canadiens.

impressionnisme
Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Jackson, A. Y. (Canadien, 1882-1974)
Membre fondateur du Groupe des Sept et important porte-étendard d'une tradition artistique distinctement canadienne. Montréalais d'origine, Jackson étudie la peinture à Paris avant de s'établir à Toronto en 1913. Ses paysages nordiques se distinguent par son coup de pinceau affirmé et ses couleurs vives d'influence impressionniste et postimpressionniste.

Johnstone, John Young (Canadien, 1887-1930)
Après des études à la Art Association of Montreal, John Young Johnstone se fait connaître pour ses paysages représentant des scènes en France, en Belgique et au Québec. Membre du Groupe de Beaver Hall, il expose régulièrement à Montréal et travaille également comme professeur d'art. En 1929, il se rend à Cuba, où il meurt l'année suivante.

Kane, Paul (Irlandais/Canadien, 1810-1871)
Influencé par George Catlin, ce peintre et explorateur du dix-neuvième siècle s'attache pendant une longue période à documenter les peuples autochtones d'Amérique du Nord et à représenter, dans un style européen traditionnel, leur culture et leurs paysages. Le Musée royal de l'Ontario conserve une centaine de tableaux et plusieurs centaines d'esquisses de Kane. (Voir *Paul Kane : sa vie et son œuvre* par Arlene Gehmacher.)

Kerr-Lawson, James (Écossais/Canadien, 1862-1939)
À la fois lithographe et peintre de paysages et de scènes urbaines, Kerr-Lawson a immigré au Canada lorsqu'il était enfant. Il a d'abord étudié à la Ontario School of Art, puis en France et en Italie. Il est revenu au Canada en 1885, mais après un bref séjour en Europe, il s'est établi à Glasgow et à Londres. En 1908, Kerr-Lawson est devenu membre fondateur du Senefelder Club afin de promouvoir la pratique de la lithographie. Il a également exposé avec le Canadian Art Club de 1912 à 1915.

Leduc, Ozias (Canadien, 1864-1955)
Peintre et décorateur d'églises dont l'œuvre procure un sentiment d'intimité et de tranquillité. Les tableaux religieux de Leduc – qui ornent des chapelles au Québec, en Nouvelle-Écosse et en Nouvelle-Angleterre – allient l'iconographie dévotionnelle à un traitement symboliste de la couleur et de la lumière. (Voir *Ozias Leduc : sa vie et son œuvre* par Laurier Lacroix).

Lefebvre, Jules-Joseph (Français, 1836-1911)
Connu pour ses portraits et ses peintures de nus féminins, Lefebvre est un peintre établi et prospère dans le Paris de la fin du dix-neuvième siècle. Il expose régulièrement au Salon et enseigne à l'Académie Julian. En tant que professeur, il encourage ses élèves à créer des dessins d'après nature aussi précis que possible.

Lismer, Arthur (Canadien/Britannique, 1885-1969)
Paysagiste britannique et membre fondateur du Groupe des Sept en 1920, Lismer immigre au Canada en 1911. Il joue un rôle influent en enseignement de l'art auprès des enfants comme des adultes et met sur pied des écoles d'art pour enfants au Musée des beaux-arts de l'Ontario (1933) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1946).

Lyman, John (Canadien, 1886-1967)
Peintre et critique d'art, Lyman fonde la Société d'art contemporain (Contemporary Arts Society). Ardent défenseur de la culture artistique canadienne, il ouvre l'Atelier, une école de peinture, de dessin et de sculpture, en plus d'écrire pour le journal *The Montrealer*. Se démarquant de ceux qui revendiquent un style pictural proprement canadien, Lyman plaide en faveur d'une approche internationale.

MacDonald, J. E. H. (Canadien/Britannique, 1873-1932)
MacDonald, un des fondateurs du Groupe des Sept, est peintre, graveur, calligraphe, professeur, poète et designer. Son traitement sensible du paysage canadien s'inspire de la poésie de Walt Whitman et de la conception de la nature d'Henry David Thoreau.

Manet, Édouard (Français, 1832-1883)
Considéré comme un précurseur du mouvement moderniste, Édouard Manet fuit les thèmes traditionnels pour se pencher vers des représentations de la vie urbaine de son époque qui incorporent des références aux œuvres classiques. Son œuvre est rejeté par la critique, mais son style non conformiste influence les impressionnistes.

Matisse, Henri (Français, 1869-1954)
Peintre, sculpteur, graveur, dessinateur et graphiste, adepte à différents moments de l'impressionnisme, du postimpressionnisme et du fauvisme. Dans les années 1920, il est, avec Pablo Picasso, l'un des peintres les plus célèbres de sa génération, réputé pour sa palette et son dessin remarquables.

McNicoll, Helen (Canadienne, 1879-1915)
McNicoll est reconnue pour le rôle significatif qu'elle a joué dans la transmission de l'impressionnisme au Canada. Née dans une famille de riches anglophones montréalais, elle étudie avec William Brymner à la Art Association of Montreal ainsi qu'à la Slade School of Fine Art de Londres, et elle travaille dans de nombreuses colonies d'artistes à travers l'Europe avec son amie intime et collègue artiste Dorothea Sharp. Ses œuvres représentant des paysages ruraux, de charmants enfants et des figures féminines modernes sont reconnues pour leur brillante luminosité. (Voir *Helen McNicoll : sa vie et son œuvre* par Samantha Burton)

Millet, Jean-François (Français, 1814-1875)
Né dans une famille de paysans, Millet est un des fondateurs de l'école de Barbizon, un groupe qui peint en plein air, d'après nature, et qui préconise le paysage comme sujet. Il est surtout connu pour ses représentations empathiques de travailleurs ruraux et de paysans, créées au moment où la révolution industrielle occasionne des migrations massives de la campagne vers les centres urbains, comme Paris. Millet reçoit la Légion d'honneur en 1868 et a été une source d'inspiration pour Vincent van Gogh.

Monet, Claude (Français, 1840-1926)
Claude Monet est l'un des fondateurs du mouvement impressionniste en France, dont les paysages et les marines sont parmi les œuvres les plus emblématiques de l'art occidental. À l'adolescence, Monet commence à peindre en plein air et y revient durant toute sa carrière pour explorer les effets atmosphériques et les phénomènes perceptuels qui l'intéressent à titre d'artiste.

Morrice, James Wilson (Canadien, 1865-1924)
Morrice, un des premiers peintres modernistes du Canada et un des premiers artistes canadiens à se mériter une renommée internationale de son vivant, est

plus célèbre en Europe que dans son pays natal. Il est particulièrement reconnu pour ses paysages aux couleurs riches où l'on remarque l'influence de James McNeill Whistler et du postimpressionnisme.

Morris, Edmund Montague (Canadien, 1871-1913)
Peintre mieux connu pour ses portraits de dirigeants autochtones pendant les négociations du traité post-confédération au Canada, surtout au début du vingtième siècle, Edmund Morris est aussi un paysagiste admiré. En 1906, il est mandaté pour accompagner l'expédition de la Baie James pour la négociation du Traité n° 9 avec les peuples cris et ojibwas. Il a souvent utilisé le pastel dans des portraits détaillés, en gros plan, de chefs autochtones. Avec son collègue peintre Curtis Williamson, Morris est à l'origine de la création du Canadian Art Club en 1907, dont il a été un membre clé.

Morris, Kathleen (Canadienne, 1893-1986)
Peintre particulièrement remarquée pour ses sujets urbains et ruraux, Morris a étudié à la Art Association of Montreal (AAM) sous la direction de William Brymner et Maurice Cullen. Bien qu'elle ne semble pas avoir exposé avec le Groupe de Beaver Hall au début des années 1920, elle est étroitement associée au groupe. Ses peintures de paysage de la région de Montréal et de Québec, ainsi que ses représentations du marché By à Ottawa, illustrent l'intérêt qu'elle et ses contemporains portaient à rendre compte de la vie urbaine moderne.

Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou la AGO)
Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée des beaux-arts de l'Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d'artistes canadiens et étrangers.

Musée des beaux-arts de Winnipeg (MBAW, ou la WAG)
Fondée en 1912, la Winnipeg Art Gallery ou Musée des beaux-arts de Winnipeg possède la plus grande collection publique d'art inuit au monde. La sculpture inuite y a été exposée pour la première fois en décembre 1953 et dès 1957, la WAG a commencé à systématiquement faire des achats pour sa collection permanente. En 1960, l'institution a pris un engagement sérieux lorsqu'elle a acheté 139 pièces importantes de George Swinton. Au fil des ans, la collection d'art inuit du musée a grandi jusqu'à atteindre sa taille actuelle de près de 13 200 œuvres, en grande partie grâce au don ou à l'achat de grandes collections, notamment, l'énorme Collection Jerry Twomey de 4000 pièces reçue en 1971. Les autres collections principales de la WAG sont dédiées à l'art canadien historique et contemporain, à l'art décoratif et à la photographie canadienne contemporaine. Le musée a déménagé plusieurs fois dans son histoire mais se trouve à son emplacement actuel depuis 1971.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)
Institution fondée en 1880, la National Gallery of Canada ou Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et

d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait au niveau des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Newton, Lilias Torrance (Canadienne, 1896-1980)
Membre du Groupe de Beaver Hall et du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters), Lilias Torrance Newton figure parmi les portraitistes canadiens les plus importants de son époque. D'ailleurs, Rideau Hall (la résidence officielle du gouverneur général du Canada) lui commande les portraits officiels de la reine Elizabeth et du prince Philip. Elle est la troisième femme élue membre de plein droit de l'Académie royale des arts du Canada.

Ontario Society of Artists (OSA)
La plus ancienne association d'artistes professionnels existante au Canada, fondée en 1872 par sept artistes de diverses disciplines. Elle présente sa première exposition annuelle en 1873. L'OSA joue un rôle important dans la création du Ontario College of Art and Design et du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

O'Brien, Lucius Richard (Canadien, 1832-1899)
Peintre reconnu pour ses œuvres à l'huile et à l'aquarelle représentant des paysages canadiens, vice-président de la Ontario Society of Artists (1874-1880) et président fondateur de l'Académie royale des arts du Canada (1880-1890). Il a beaucoup voyagé au Canada, jusqu'à la côte Ouest. Pour la publication en série *Picturesque Canada* (1882-1884), il a supervisé la commande d'illustrations, réalisant lui-même la grande majorité des images sur lesquelles étaient fondées les illustrations gravées.

Pilot, Robert (Canadien, 1898-1967)
Peintre paysagiste, de paysages marins et muraliste bien connu pour ses représentations feutrées et atmosphériques des côtes des provinces maritimes, du Saint-Laurent et des cimes enneigées des montagnes Rocheuses. Pilot est le beau-fils du peintre Maurice Cullen, dont il reçoit une grande partie de sa formation initiale.

plein air
Expression employée pour décrire le fait de peindre ou de réaliser des croquis à l'extérieur afin d'observer la nature et, tout particulièrement, les effets changeants du temps, de l'atmosphère et de la lumière.

postimpressionnisme
Expression forgée par le critique d'art britannique Roger Fry en 1910 pour décrire la peinture produite en France de 1880 à 1905 en réaction contre les innovations artistiques et les limites de l'impressionnisme. Ses piliers sont Paul Cézanne, Paul Gauguin et Vincent van Gogh.

réalisme
Style artistique où les sujets sont représentés de manière aussi factuelle que possible. Le réalisme renvoie aussi au mouvement artistique du dix-neuvième

siècle, initié par Gustave Courbet autour de la Révolution de 1848, qui préconise la représentation de la vie moderne, plutôt que le recours aux traditionnels sujets mythologiques, religieux ou historiques chers à la tradition.

Reid, George Agnew (Canadien, 1860-1947)
George Agnew Reid est un peintre de portraits, de figures humaines, de scènes de genre et de scènes historiques. Par sa formation dans la tradition académique et ses rôles de président de l'Académie royale des arts du Canada (1906-1909) et de directeur du Ontario College of Art, Reid est devenu une figure clé de la scène artistique ontarienne. Inspiré par la renaissance de la pratique de l'art mural en Europe et aux États-Unis, il en fait la promotion au Canada – cette pratique se rattachait à son souci d'utiliser les arts visuels pour embellir la vie urbaine et encourager les vertus civiques.

Reid, Mary Hiester (Américaine/Canadienne, 1854-1921)
Née en Pennsylvanie, Reid immigre à Toronto avec son mari, George Agnew Reid. Hiester Reid travaille à l'huile sur toile et parfois à l'aquarelle, et est sans doute surtout reconnue pour ses peintures florales. Elle a été membre élue de la Ontario Society of Artists et membre associée de l'Académie royale des arts du Canada. Elle a exposé au Canada et aux États-Unis et on retrouve ses œuvres au sein des collections d'institutions importantes et chez des collectionneurs privés. Après sa mort, elle est devenue la première artiste femme à avoir une exposition solo au Musée des beaux-arts de Toronto (maintenant Musée des beaux-arts de l'Ontario). (Voir *Mary Hiester Reid : sa vie et son œuvre* par Andrea Terry.)

Renoir, Pierre-Auguste (Français, 1841-1919)
L'une des principales figures du mouvement impressionniste. Les gravures, peintures et sculptures de Renoir représentent souvent des scènes de loisir et de confort domestique. Il quitte les impressionnistes en 1878 pour exposer de nouveau au Salon de Paris, l'exposition annuelle officielle de cette ville.

Robert-Fleury, Tony (Français, 1837-1911)
Inspiré par le néoclassicisme et formé dans la tradition académique, Robert-Fleury est connu pour ses œuvres de peinture d'histoire. Il expose régulièrement au Salon de Paris, où il reçoit la médaille d'honneur en 1870, et il devient professeur à l'Académie Julian. Vers la fin de sa vie, il s'intéresse au réalisme et à l'impressionnisme.

Rousseau, Théodore (Français, 1812-1867)
Figure de proue de la peinture de paysage française du dix-neuvième siècle en général et de Barbizon en particulier. Très tôt, Rousseau a privilégié la peinture à partir de l'observation directe de la nature, ce qui a mis à l'épreuve les paysages sereins et idéalisés de ses maîtres néoclassiques. Ses travaux ont saisi la nature comme une force sauvage et indisciplinée, dotée d'une puissance qui surpasse les industries humaines de la vie moderne.

Royal Academy of Arts
Établie à Londres en 1768, la Royal Academy of Arts est une institution artistique de la plus haute importance qui, avec le Salon parisien, exerce une influence énorme sur la carrière d'un artiste. Vers le milieu du dix-neuvième

siècle, les mouvements d'avant-garde européens comme l'impressionnisme ont contribué à amoindrir le pouvoir détenu par la Royal Academy of Arts et par les institutions semblables.

Rubens, Peter Paul (Flamand, 1577-1640)
Le peintre baroque Peter Paul Rubens est reconnu pour ses compositions à sujets religieux et mythologiques. Influencé dans sa jeune carrière par les peintres de la Renaissance vénitienne, Rubens développe un style qui en vient à incarner la sensualité et le mouvement de la peinture baroque, employant une technique plus relâchée et libre dans ses derniers travaux. Il a dirigé un vaste atelier pour la production de ses œuvres, en plus de servir à titre de diplomate pour les Pays-Bas, en Europe.

Salon de Paris
Organisé pour la première fois en 1667, le Salon est une exposition annuelle ou bisannuelle tenue par l'Académie royale de peinture et de sculpture (plus tard, l'Académie des beaux-arts). Il devient le principal lieu de reconnaissance pour les artistes, particulièrement entre 1748 et 1890, et est reconnu pour son accrochage surchargé de peintures, couvrant les murs du plancher au plafond. La participation au Salon et les liens qui peuvent s'y tisser avec les mécènes sont déterminants pour la carrière des artistes.

Savage, Anne (Canadienne, 1896-1971)
Peintre et professeure, Anne Savage est connue au début de sa carrière pour ses représentations rythmées de paysages canadiens, puis évolue vers l'abstraction. Elle fonde des organismes de formation artistique et est l'une des premiers membres du Groupe de Beaver Hall et du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters).

Scott, Thomas Seaton (Canadien, 1826-1895)
Immigrant britannique, Thomas Seaton Scott commence à travailler à Montréal au milieu des années 1850, y établissant un cabinet d'architecture prospère. Il conçoit plusieurs églises et il obtient des commandes de la Compagnie de chemin de fer du Grand Tronc du Canada pendant toute sa carrière, ainsi que des commandes privées. En 1872, il devient l'architecte en chef du ministère des Travaux publics du Canada. Dans le cadre de ces fonctions, il est responsable de l'administration d'une équipe de concepteurs qui travaille sur des dizaines de projets de bâtiments fédéraux.

Seiden (Goldberg), Regina (Canadienne, 1897-1991)
Regina Seiden étudie à la Art Association of Montreal avec William Brymner et Maurice Cullen. Elle participe aux expositions organisées par le Groupe de Beaver Hall et se fait connaître par ses portraits qui lui attirent les louanges de la presse canadienne. Seiden étudie ensuite en Europe, où elle rencontre l'artiste Eric Goldberg. Le couple se marie à Montréal en 1928 et Seiden cesse en grande partie de peindre après son mariage.

Société d'art contemporain
Fondée en 1939 par John Lyman, cette société établie à Montréal fait la promotion d'une approche non académique de l'art moderniste et fait le pont entre la culture artistique du Québec et le monde contemporain. Parmi ses

premiers membres, mentionnons Stanley Cosgrove, Paul-Émile Borduas et Jack Humphrey.

Suzor-Coté, Marc-Aurèle de Foy (Canadien, 1869-1937)
Artiste d'une remarquable polyvalence, Suzor-Coté est peintre, dessinateur, sculpteur, illustrateur et décorateur d'églises. En 1890, il quitte le Québec rural pour aller étudier les beaux-arts à Paris, où il restera pendant dix-huit ans, peignant des paysages ruraux dans un style impressionniste.

Titien (Italien, v.1488-1576)
Tiziano Vecellio, connu sous le nom de Titien, est l'un des plus importants peintres de la Renaissance vénitienne, dont les innovations formelles en matière de technique du pinceau et de couleur signalent l'avènement d'une nouvelle esthétique de l'art occidental. Comptant des membres de la famille royale parmi ses mécènes, Titien jouit d'une réputation sans égale à travers l'Europe. Ses œuvres exercent une influence sur plusieurs peintres qui suivront, y compris Diego Velázquez et Pierre Paul Rubens.

tradition académique
Associée aux académies royales des beaux-arts fondées en France et en Angleterre aux dix-septième et dix-huitième siècles respectivement, la tradition académique met l'accent sur la pratique du dessin dans l'apprentissage de la peinture et de la sculpture, privilégiant un style pétri de l'influence de l'Antiquité classique. Les sujets des œuvres y sont classés suivant la hiérarchie des genres picturaux, avec d'abord la peinture d'histoire, religieuse, mythologique, allégorique et ancienne, laquelle est suivie par ordre d'importance décroissant par le portrait, la peinture de genre, le paysage et la nature morte.

van Gogh, Vincent (Néerlandais, 1853-1890)
Vincent van Gogh, l'un des artistes modernistes les plus aimés et reconnus, a notamment peint en 1889 *La nuit étoilée* et *Vase avec tournesols*. Il jouit d'un statut quasi mythique dans la culture occidentale et est l'archétype de l'« artiste tourmenté » qui acquiert une renommée posthume après des années de lutte et de misère.

van Horne, William (Canadien, 1843-1915)
Important entrepreneur de chemin de fer, industriel et capitaliste. Van Horne est nommé directeur général du Chemin de fer Canadien Pacifique en 1882, pour superviser sa construction selon les normes, et il en devient président en 1888. Il considérait le chemin de fer comme un système de communications semblable à la technologie du télégraphe, que son entreprise développait aussi. À titre d'architecte amateur, Van Horne participe à la conception de l'hôtel Banff Springs et du Château Frontenac. Dans ses temps de loisirs, il peint et il a aussi été un important collectionneur d'art et de porcelaine japonaise.

van Rijn, Rembrandt (Néerlandais, 1606-1669)
L'un des artistes les plus célèbres de son époque, Rembrandt Harmenszoon van Rijn (connu sous le nom de Rembrandt) a peint des portraits, des autoportraits et des scènes dramatiques, et a produit des dessins et des

gravures qui traduisent la personnalité de ses sujets. Dans son art, Rembrandt a développé un jeu savant entre la lumière et l'ombre, accentuant les contrastes et utilisant une gamme étroite de couleurs pour créer un effet de projecteur lumineux dans ses premières œuvres. Ensuite, il travaille par empâtements (application généreuse de matière) en soignant la composition pour faire ressortir tout l'éclat des peintures de son style tardif.

Véronèse, Paolo (Italien, 1528-1588)
Paolo Caliari, connu sous le nom de Paolo Véronèse, est un peintre vénitien de la Renaissance italienne renommé pour ses compositions complexes et son utilisation de la couleur. Né à Vérone, il arrive à Venise en 1553, où il réalise de nombreux projets de fresques. Influencé par les peintres vénitiens et italiens centraux, en particulier Raphaël, Véronèse s'est spécialisé dans les scènes de festins somptueux, bordant souvent ses figures et paysages d'éléments architecturaux complexes faisant référence à d'importants bâtiments et styles de son temps.

W. Jackson, Frederick (Britannique, 1859-1918)
Artiste de Manchester, Jackson étudie à Paris avec Jules-Joseph Lefebvre et Gustave Boulanger au début des années 1880. Après avoir beaucoup voyagé en Europe, il retourne au Royaume-Uni où il se fait connaître pour ses représentations de paysages terrestres et marins ainsi que pour ses scènes de genre. Il est membre du Staithes Group et de la Royal Society of British Artists.

Walker, Horatio (Canadien, 1858-1938)
Bien qu'il soit né et ait grandi dans l'Ontario rural, Walker s'est spécialisé dans la peinture de la vie rurale canadienne française, particulièrement à l'île d'Orléans, au Québec, où il a vécu pendant de nombreuses années et où il s'est établi de façon permanente en 1928. Son art largement admiré s'inspire des représentations de la pauvreté rurale française de Jean-François Millet et du naturalisme de Barbizon. Walker a été membre fondateur du Canadian Art Club en 1907 et il en a été le président en 1915.

Watson, Homer (Canadien, 1855-1936)
Peintre de paysage, Watson est célèbre pour ses représentations du sud de l'Ontario. Il passe la plus grande partie de sa vie dans sa ville natale, Doon, dans le comté de Waterloo. En plus de dépeindre la campagne environnante, il promeut la protection de l'environnement local. Premier président du Canadian Art Club, Homer Watson est un leader très respecté de l'art canadien au début du siècle. (Voir *Homer Watson : sa vie et son œuvre* par Brian Foss).

Windeyer, Richard Cunningham (Britannique/Canadien, 1831-1900)
Né à Plymouth, au Royaume-Uni, Windeyer suit une formation en architecture en Angleterre et aux États-Unis avant de s'établir à Montréal en 1862, où il fonde un cabinet d'architecture. Il s'installe à Toronto en 1871 et, l'année suivante, il devient membre fondateur de la Ontario Society of Artists. Il a travaillé sur plusieurs bâtiments gouvernementaux et églises.

Women's Art Association of Canada
Cette association, fondée en 1887 par Mary Dignam, qui en a également été la première présidente, a été inspirée par l'Art Students League of New York.

Aujourd'hui, c'est une organisation à but non lucratif d'environ deux cents membres qui offre des bourses aux femmes dans divers domaines des beaux-arts et de l'artisanat d'art.



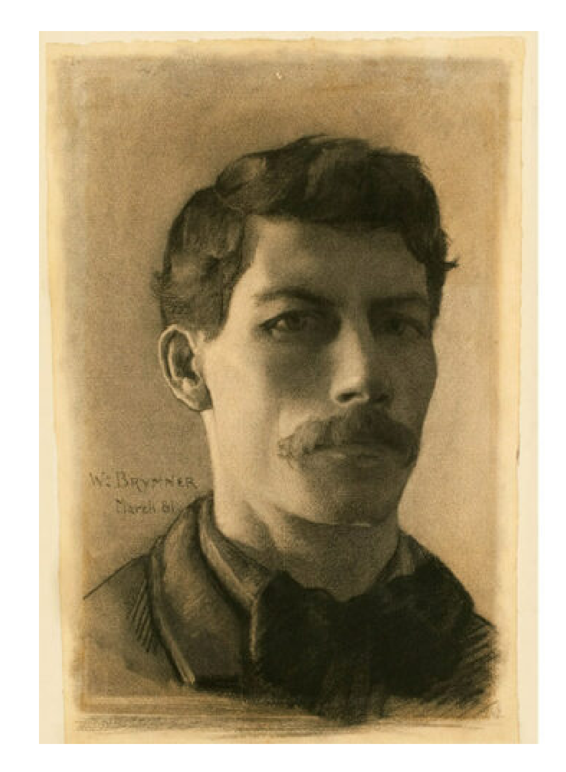
SOURCES ET RESSOURCES

Peintre jouissant d'une grande renommée à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, William Brymner a régulièrement exposé ses œuvres au Canada et à l'étranger. Aujourd'hui, il est surtout reconnu pour son influence en tant que professeur d'art à la Art Association of Montreal. Parmi ses étudiants figurent certains des plus grands artistes modernes du Canada, tels que Prudence Heward (1896-1947) et Edwin Holgate (1892-1977). En 1979, Janet Braide organise une exposition rétrospective de l'œuvre de Brymner et publie un catalogue, *William Brymner, 1855-1925: A Retrospective / William Brymner, 1855-1925 : aperçu rétrospectif de l'artiste*, qui s'est révélé essentiel pour les recherches menées par la suite, et qui met en

évidence l'ampleur de son travail en tant qu'artiste et en ce qui a trait à ses activités professionnelles. Les recherches récentes sur les rencontres de Brymner avec les peuples autochtones élargissent notre connaissance de sa carrière en tant qu'artiste témoin de la violence du colonialisme.

EXPOSITIONS

L'historique des expositions choisies de Brymner est divisé en deux parties : les principales expositions tenues de son vivant et les expositions organisées de manière posthume.





GAUCHE : William Brymner, *Self Portrait* (*Autoportrait*), 1881, charbon sur papier, 47,8 x 32,4 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston. DROITE : Galerie Nationale, Ottawa, février 1900, photographie de Topley Studio. *The Picture Book* (*Le livre d'images*), 1898, de William Brymner, est visible sur le mur de droite.

SÉLECTION D'EXPOSITIONS ORGANISÉES DU VIVANT DE L'ARTISTE

1885	Salon des Artistes Français, Paris.
1886	Colonial and Indian Exhibition (Exposition coloniale et indienne), Londres.
1893	Exposition universelle, Chicago.
1901	Exposition panaméricane, Buffalo.
1904	Exposition universelle, St. Louis.
1910	*Canadian Art Exhibition* (Exposition d'art canadien), Walker Art Gallery, Liverpool.

1916	26 février, *Solo Exhibition of Paintings by Wm. Brymner, Esq., C.M.G., P.R.C.A.* (Exposition solo de peintures de M. Wm. Brymner, C.M.G., président de l'Académie royale des arts du Canada), The Arts Club, Montréal.

En plus de celles énumérées ci-dessus, Brymner a régulièrement soumis des œuvres aux expositions annuelles organisées par la Art Association of Montreal (AAM) et l'Académie royale des arts du Canada (ARC).

Pour obtenir la liste des œuvres que Brymner a présentées lors de ces expositions, voir les deux ouvrages de Evelyn de R. McMann, *Montreal Museum of Fine Arts, formerly Art Association of Montreal: Spring Exhibitions, 1880-1970*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1988 et *Royal Canadian Academy of Arts/Académie royale des arts du Canada: Exhibitions and Members, 1880-1979*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1981.

Brymner a également soumis des peintures aux expositions organisées par le Canadian Art Club. Pour plus d'informations sur ces œuvres, voir l'ouvrage de Robert J. Lamb, *The Canadian Art Club, 1907-1915*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1988.

SÉLECTION D'EXPOSITIONS ORGANISÉES APRÈS LA MORT DE L'ARTISTE

1925	30 novembre au 14 décembre, *Paintings and Watercolors by the Late William Brymner, C. M. G., R. C. A.* (Peintures et aquarelles de feu William Brymner, C.M.G., membre de l'Académie royale des arts du Canada), Watson Art Galleries, Montréal.
1926	30 janvier au 14 février, *Memorial Exhibition of Paintings by the Late William Brymner, C.M.G., R.C.A.* (Exposition commémorative de peintures de feu William Brymner, C.M.G., membre de l'Académie royale des arts du Canada), Art Association of Montreal.
1979	13 mai au 1er juillet, *William Brymner, 1855-1925: A Retrospective / William Brymner, 1855-1925 : aperçu rétrospectif de l'artiste*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston. Exposition en tournée au Musée des beaux-arts du Canada, du 13 juillet au 19 août, au Musée des beaux-arts de Montréal, du 30 août au 30 septembre, et au Musée national des beaux-arts du Québec, du 11 octobre au 11 novembre.
2010-2011	27 mars au 25 juillet, *William Brymner: Artist, Teacher, Colleague / William Brymner : peintre, professeur et confrère*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston. Exposition en tournée au Musée national des beaux-arts du Québec, du 11 novembre 2010 au 10 avril 2011, et au Musée des beaux-arts de Winnipeg, du 14 mai au 21 août 2011.

SÉLECTION DES ÉCRITS DE L'ARTISTE

« Progress in Art », *University Magazine* 6, nº 2 (avril 1907), p. 239-246.

« Village Life in Three Countries », *University Magazine* 11, nº 2 (avril 1912), p. 309-326.

La conférence de Brymner sur l'impressionnisme a été publiée dans Alicia Boutilier et Paul Maréchal, *William Brymner: Artist, Teacher, Colleague / William Brymner : peintre, professeur et confrère*, catalogue d'exposition, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 2010, p. 133-149 et dans A. K. Prakash, *Impressionism in Canada: A Journey of Rediscovery*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2015, p. 698-705.

PRINCIPALES ARCHIVES

La plus importante collection de lettres de Brymner en est une composée de lettres adressées à sa famille. Cette collection est conservée aux Archives de l'Université Queen's et comporte également des manuscrits de certains articles et conférences de Brymner.

Les lettres de Brymner à Clarence Gagnon (1881-1942) font partie du Fonds Clarence Gagnon au Musée McCord. Elles sont disponibles à cette adresse : http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=1&tableid=18&tablename=fond&elementid=182__true

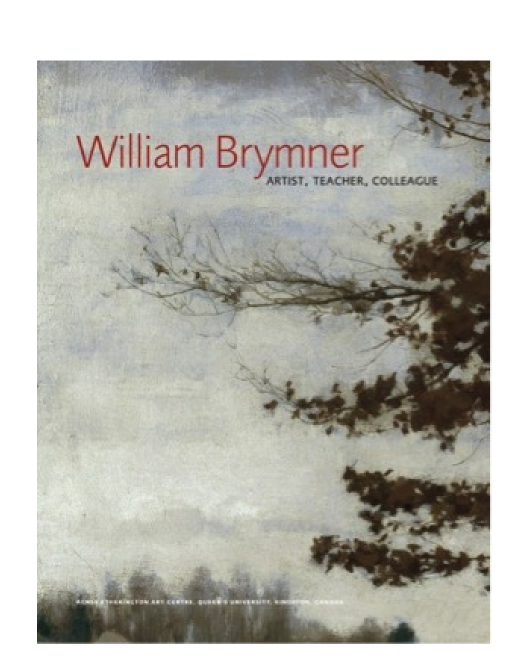
Les albums de coupures de presse de la Art Association of Montreal comportent de nombreuses critiques qui mentionnent l'œuvre de Brymner, ainsi que des articles de journaux sur le programme d'enseignement de la AAM. Les albums sont disponibles à cette addresse : https://www.mbam.qc.ca/fr/decouvrir-le-musee/archives-et-bibliotheque/

QUELQUES ÉCRITS CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE L'ARTISTE

Bouchard, Lydia. « Les paysages québécois de William Brymner, expérience de la nature comme lieu identitaire canadien au tournant du XXe siècle », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009.

Boutilier, Alicia, et Paul Maréchal. *William Brymner: Artist, Teacher, Colleague / William Brymner : peintre, professeur et confrère*, catalogue d'exposition, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 2010.

Braide, Janet. *William Brymner, 1855–1925: A Retrospective / William Brymner, 1855-1925 : aperçu rétrospectif de l'artiste*, catalogue d'exposition, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1979.



Page couverture de *William Brymner: Artist, Teacher, Colleague / William Brymner : peintre, professeur et confrère*, 2010, par Alicia Boutilier et Paul Maréchal.

AUTRES LECTURES

Boulet, Roger. *Vistas: Artists on the Canadian Pacific Railway*, Calgary, Musée Glenbow, 2009.

Bruce, Tobi, et Patrick Shaw Cable. *The French Connection: Canadian Painters at the Paris Salons, 1880-1900*, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 2011.

Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2019.

Landry, Madeleine. *Beaupré, 1896-1904 : Lieu d'inspiration d'une peinture identitaire*, Québec, Septentrion, 2014.

Meadowcroft, Barbara. *Painting Friends: The Beaver Hall Women Painters*, Montréal, Véhicule, 1999.

Une modernité des années 1920 à Montréal : le groupe de Beaver Hall, Jacques des Rochers et Brian Foss, éd. Montréal et Londres, Musée des beaux-arts de Montréal et Black dog Publishing, 2015.

Parsons, Crystal S. *Maurice Cullen et son cercle*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2009.

Pringle, Allan. « William Cornelius Van Horne: Art Director, Canadian Pacific Railway », *Journal of Canadian Art History* 8, n° 1 (1984), p. 50-79.

Sicotte, Hélène et Michèle Grandbois. *Clarence Gagnon, 1881-1942. Rêver le paysage*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2006.

Sisler, Rebecca. *Passionate Spirits*, Toronto, Clarke, Irwin & Company, 1980.

À PROPOS DE L'AUTEURE

JOCELYN ANDERSON

Spécialiste de l'art moderne canadien et de l'art de l'Empire britannique, l'historienne de l'art Jocelyn Anderson a enseigné l'art canadien à l'Université de Toronto (Mississauga) et a également donné des cours au Courtauld Institute of Art (Birkbeck) et à l'Université d'East Anglia (Norwich). Ses travaux sur les images de l'Empire britannique ont été publiés dans les revues spécialisées *British Art Studies*, *Oxford Art Journal* et *Eighteenth-Century Studies*. Titulaire d'un doctorat de l'Université de Londres (Courtauld Institute of Art, 2013), Anderson a obtenu une bourse postdoctorale du Paul Mellon Centre for Studies in British Art (2014). Elle est l'auteure de *Touring and Publicizing England's Country Houses in the Long Eighteenth Century* (2018) et travaille actuellement à un livre sur les illustrations de magazines de l'époque moderne, pour lequel elle a reçu une bourse de la Lewis Walpole Library. Anderson vit à Toronto, où, en plus d'écrire, elle donne des cours sur l'art et le colonialisme et collabore avec l'Institut de l'art canadien.



« En plus d'être un artiste intensément créatif et un professeur d'art inspirant, William Brymner a jeté les bases de l'art moderne à Montréal, après avoir été témoin de la violence du colonialisme dans l'Ouest du Canada plus tôt en carrière. Le parcours de Brymner me fascine et je suis convaincue que tous les aspects de sa vie sont essentiels pour comprendre son importance dans l'histoire de l'art canadien. »

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteure

Merci aux commanditaires en titre de cet ouvrage, Andrew et Valerie Pringle, sans qui cette publication n'aurait été possible.

Ce fut pour moi un honneur et un privilège d'écrire ce livre, et je suis redevable à un grand nombre de personnes. Je remercie Sara Angel de m'avoir offert cette opportunité et d'avoir partagé avec moi d'innombrables conversations sur William Brymner. Je remercie également Michael Rattray et Sarah Brohman pour leurs judicieux conseils éditoriaux. Le personnel de l'IAC a également fait un travail formidable sur ce livre et je remercie particulièrement Stephanie Burdzy, Simone Wharton et Annie Champagne. Au cours de mes recherches pour ce projet, de nombreuses personnes m'ont aidée avec les requêtes et la recherche des peintures de Brymner, ainsi, je remercie Katerina Atanassova, Daryl Betenia, Audrey Blanchette, Christine Braun, Krista Broeckx, Tobi Bruce, Isabelle Chartier, Danielle Currie, Jacques Des Rochers, Philip Dombowsky, Brian Foss, Jacquie Gardner, David Goldbloom, Celine Gorham, Juliet Graham, Ryan Green, Alan Klinkhoff, Jonathan Klinkhoff, Fynn Leitch, Kathleen Mackinnon, Marie E. Maltais, Heather McNabb, Sandra Paikowsky, Shannon Parker, Sarah Pepall, Amy Rose, Kerrie Sanderson, Myra Sourkes, Nathalie Thibault et le personnel des Archives de l'Université Queen's. Enfin, je remercie tout particulièrement les membres de ma famille élargie pour leur intérêt et leur soutien envers ce projet et de nombreux autres.

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE
DE L'OUVRAGE

ANDREW ET VALERIE PRINGLE

COMMANDITAIRE
FONDATEUR





L'Institut de l'art canadien tient à souligner la générosité de Andrew et Valerie Pringle, commanditaires en titre de cet ouvrage.

L'Institut de l'art canadien remercie en outre son commanditaire fondateur : BMO Groupe financier.

L'IAC tient également à souligner l'appui des autres commanditaires en titre de la saison 2020-2021 du projet de livres d'art canadien en ligne : Anonyme, Alexandra Bennet en mémoire de Jalynn Bennett, Kiki et Ian Delaney, la Koerner Foundation en mémoire de Walter C. Koerner, et la Sabourin Family Foundation.

L'Institut de l'art canadien remercie par ailleurs les commanditaires de la saison 2020-2021: John et Katia Bianchini, Linda et Steven Diener, Richard et Donna Ivey, Michelle Koerner et Kevin Doyle, la Alan and Patricia Koval Foundation, Nancy McCain et Bill Morneau, la McLean Foundation, la Gerald Sheff and Shanitha Kachan Charitable Foundation, le Groupe Banque TD, et Bruce V. Walter et Erica Segal.

L'Institut de l'art canadien est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Alexandra Baillie, Marilyn et Charles Baillie, Alexandra Bennett et la Jalynn Bennett Family Foundation, Grant et Alice Burton, la Delaney Family Foundation, Jon S. et Lyne Dellandrea, James et Melinda Harrison, la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation, la Alan and Patricia Koval Foundation, Sarah et Tom Milroy, Partners in Art, et Sara et Michael Angel.

L'IAC apprécie également le généreux soutien de ses mécènes : Anonyme, Christopher Bredt et Jamie Cameron, la Connor, Clark & Lunn Foundation, Lilly Fenig, Roger et Kevin Garland, la Scott Griffin Foundation, Franca Gucciardi, don égalé par la McCall MacBain Foundation, Lawson Hunter, Elaine Kierans et Shawn McReynolds, Judith et Wilson Rodger, Fred et Beverly Schaeffer, Michael Simmonds et Steven Wilson, Tina Tehranchian, et Robin et David Young.

L'IAC reconnaît également la générosité de ses mécènes fondateurs, qui ont soutenu l'Institut de l'art canadien dès la première année : Jalynn Bennett, la Butterfield Family Foundation, David et Vivian Campbell, la Connor, Clark & Lunn Foundation, Albert E. Cummings, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, la Glorious and Free Foundation, la Scott Griffin Foundation, la Gershon Iskowitz Foundation, Sandra L. Simpson, Stephen Smart, Nalini et Tim Stewart, et Robin et David Young.

Pour leur appui et leur soutien, l'IAC tient à remercier le Agnes Etherington Art Centre (Jennifer Nicoll); Alan Klinkhoff Gallery (Alan Klinkhoff, Jonathan Klinkhoff); les Archives provinciales de l'Alberta (Katherine Epp); les Archives publiques de l'Ontario; la Art Gallery of Hamilton (Christine Braun); la Collection McMichael d'art canadien (Jacqui Usiskin); les Fine Arts Museums of San Francisco (Sue Grinols); la Galerie d'art Beaverbrook (Celine Gorham); la Maison de vente aux enchères Heffel (Molly Tonken); la Master's Gallery (Caitlyn Rinne); le Musée canadien de la guerre (Shannyn Johnson); le Musée d'art de Joliette (Nathalie Galego); le Musée des beaux-arts de l'Alberta (Danielle Siemens); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Tracy Mallon-Jensen); le Musée des beaux-arts de Montréal (Claudine Nicol, Marie-Claude Saia); le Musée des beaux-arts de Nouvelle-Écosse (Shannon Parker); le Musée des beaux-arts de Vancouver (Danielle Currie); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro, Véronique Malouin, Ivan Parisien); le Musée Glenbow (Daryl Betenia); le Musée McCord (Tania Marques); le Musée national des beaux-arts du Québec (Véronique Graves); le Musée royal de l'Ontario (Nicola Woods); le Musée royal et les Archives de la Colombie-Britannique (Kelly-Ann Turkington); le Museum of Fine Arts Boston (Carolyn Cruthirds); la Power Corporation du Canada (Paul Maréchal); la Robert McLaughlin Gallery (Sonya Jones); l'Université de Lethbridge (Juliet Graham, Andrea Kremenik, Josephine Mills); Walker's Fine Art; ainsi que Brian Foss, Erik Larsen et Kristen Larsen.

L'IAC remercie les collectionneurs privés qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cette édition.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d’auteur. L’Institut de l’art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l’image de la page couverture



A Wreath of Flowers (*Une gerbe de fleurs*), 1884. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Gertrude Des Clayes, *William Brymner*, s.d., huile sur tissu, 71,4 x 51,5 cm. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, don de Stewart Brymner Dawson, 2007 (R13531-1). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



Œuvres phares : William Brymner, *A Wreath of Flowers* (*Une gerbe de fleurs*), 1884. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : William Brymner, *Hermit Mountain, Rogers Pass, Selkirk Range* (*Le mont Hermit, le col Rogers, les monts Selkirk*), 1886. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : William Brymner, *Ruin of a Church* (*Église en ruine*), 1891. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : William Brymner, *Palace Hill* (*La côte du Palais*), 1876. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, février 1900, photographie de Topley Studio. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres de William Brymner



Baie St. Paul (*Baie-Saint-Paul*), 1890. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Alan Klinkhoff Gallery, Toronto. Mention de source : Alan Klinkhoff Gallery.



Blackfoot Chief (*Chef Pieds-Noirs*), v.1888 ou 1906. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (1992-697-1). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



The Books They Loved They Read in Running Brooks (*Ils aimaient à lire dans les ruisseaux fuyants*), 1885. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat (1979.150). Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Patrick Altman.



Border of the Forest of Fontainebleau (*Au bord de la forêt de Fontainebleau*), 1885. Collection du Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston, achat, Fonds commémoratif du Chancelier Richardson et subvention de contrepartie de Wintario, 1979 (22-027). Mention de source : Paul Litherland.



Camp in the Rockies (*Campement dans les Rocheuses*), s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Masters Gallery Ltd., Calgary. Mention de source : John Dean Photographs Inc.



Canadian Rockies on Fraser River District (*Les Rocheuses canadiennes, district du fleuve Fraser*), 1886. Avec l'aimable autorisation de Masters Gallery, Calgary. Mention de source : John Dean.



Carthusian Monastery, Capri (*La chartreuse de Capri)*, v.1923. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs du Dr Francis J. Shepherd Bequest (1932.640). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal, Jean-François Brière.



Champ-de-Mars, Winter (*Le Champ-de-Mars en hiver*), 1892. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, legs de Mme R. MacD. Paterson (Collection R. B. Angus) (1949.1008). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal, Christine Guest.



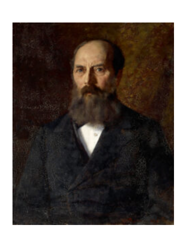
The Coast at Louisbourg (*La côte de Louisbourg*), 1914. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1921 (1789).



Le Cours Martigues, 1908-1914. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de Mme Harold H. Leather, 1957 (57.43.L).



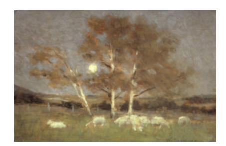
Crazy Patchwork (*La courtepointe bigarrée*), 1886. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1886 (309).



Douglas Brymner, 1866. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, don de Stewart Brymner Dawson, 2007 (R13531-2-2-E). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



Early Moonrise in September (*Lever de lune en septembre*), 1896-1897. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Mme R.E. MacDougall (1961.1310). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal.



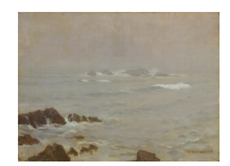
Early Moonrise in September (*Lever de lune en septembre*), 1899. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1908 (42).



Étude de nu, v.1900. Collection du Musée d’art de Joliette, don de Jacqueline Brien (1985.0L1). Mention de source : Musée d’art de Joliette.



Fieldhands (*Ouvriers agricoles*), 1905. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de Gwen Kavanagh, Petite Riviere, Nouvelle-Écosse, 1988 (1988.21).



Fog on the Coast (*Brouillard sur la côte*), 1914. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1915 (1123).



Four Girls in a Meadow, Baie-Saint-Paul (*Quatre jeunes filles dans un pré à Baie-Saint-Paul*), 1885. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, legs de Louis de la Chesnaye Audette, O.C., Q.C., Ottawa, 1996, à la mémoire du juge et de Mme Arthur Audette (38279).



Girl with a Dog, Lower Saint Lawrence (*Fillette avec son chien, Bas-Saint-Laurent*), 1905. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Sarah Humphrey et Gerald van Gurp en l’honneur du 150e anniversaire du Musée des beaux-arts de Montréal (2012.46). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal, Christine Guest.



Giving Out Rations to the Blackfoot Indians, NWT (*Distribution de rations aux Pieds-Noirs, T.N.-O.*), 1886. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de Edward et Marion Harrison à la mémoire de Tyrrell Edward Harrison, 1971 (71.43.38).



The Grey Girl (*La jeune fille sombre*), 1897. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don anonyme, 1955 (55.43.J).



Haying near Quebec, Beaupré (*Les foins, près de Québec, Beaupré*), 1907. Collection de la Power Corporation du Canada, Montréal. Avec l'aimable autorisation du Agnes Etherington Art Centre, Kingston.



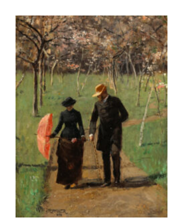
Hermit Mountain, Rogers Pass, Selkirk Range (*Le mont Hermit, le col Rogers, les monts Selkirk*), 1886. Collection du Musée Glenbow, Calgary, don de la famille Evamy, 2010 (2017.018.001).



Île-aux-Coudres, v.1900. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1977 (18888).



In County Cork, Ireland (*Dans le comté de Cork, en Irlande*), 1892. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat (1976.274). Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Patrick Altman.



In the Orchard [Spring] (*Au verger [printemps]*), 1892. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, acheté en 2002 avec le Fonds d'art canadien Andrea et Charles Bronfman (41077).



In the Selkirks near Glacier House (*Dans les monts Selkirk, près de Glacier House*), v.1894. Collection du Musée Glenbow, Calgary, don de la Pétrolière Impériale Ressources Limitée, 2017 (2010.008.001).



Kenneth R. Macpherson, K.C. (*Kenneth R. Macpherson, c. r.*), 1909. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de William J. Morrice (1919.20). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal, Jean-François Brière.



The Lonely Orphans Taken to Her Heart (*Les orphelines esseulées qu'elle a prises en affection*), 1884. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, Fonds F. Cleveland Morgan (2015.224). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal, Christine Guest



Mount Baker (*Le mont Baker*), 1892. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, legs William J. Morrice (1943.822). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal, Jean-François Brière.



Mount Cheops from Rogers Pass (*Les monts Cheops vus depuis le col Rogers*), v.1898. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de la Ontario Heritage Foundation, 1988, don de M. et Mme Jules Loeb.



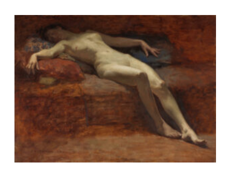
Mountain Hill Looking Up (*La côte de la Montagne, en regardant vers le haut*), 1876. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (1992-571-3). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



Near Field, B.C. (*Près de Field, C.-B.*), 1892-1893. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, fonds d'acquisition, 1992 (VAG 92.12.1). Mention de source : Rachel Topham, Musée des beaux-arts de Vancouver.



Near Louisbourg, Cape Breton, N.S. (*Près de Louisbourg, Cap Breton, Nouvelle-Écosse*), v.1909. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1981 (26789).



Nude Figure (*Nu*), 1915. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1915 (1171).



Old Man Painting in the Louvre, Paris (*Vieil homme peignant au Louvre, Paris*), 1880-1881 et 1902-1903. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de W. S. Maxwell (Gr.1920.18). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal, Jean-François Brière.



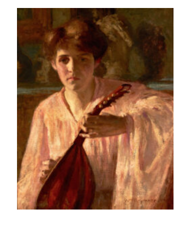
One Summer's Day (*Journée d'été*), 1884. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1964 (14633).



Palace Hill (*La côte du Palais*), 1876. Collection Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (1992-571-13). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



The Picture Book (*Le livre d'images*), 1898. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1927 (3517).



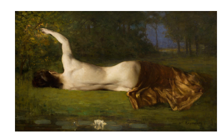
Prelude (*Prélude*), 1906. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de Leroy E. Page à la mémoire de Lillian C. Page, 1965 (65.43.21).



The Ravine in Summer (*Le ravin en été*), v.1900. Collection du Musée des beaux-arts de l'Alberta, Edmonton, achetée avec des fonds donnés par la Women's Society of the Edmonton Art Gallery, 1980 (80.13).



Reclining Figure (*Nu allongé*), v.1915. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Mme William Brymner (1934.648). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal.



Reclining Nude (*Figure allongée*), v.1915. Collection du Musée d'art de Joliette, don du Dr Harvey A. Evans, 1975 (1975.009). Mention de source : Guy L'Heureux.



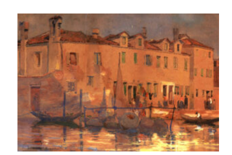
Ruin of a Church (*Église en ruine*), 1891. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, don du Dr Rodrigo A. Restrepo, 2012 (VAG 2012.52.3). Mention de source : Rachel Topham, Musée des beaux-arts de Vancouver.



Saint-Eustache, 1905. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat (1987.40). Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Patrick Altman.



Saint-Eustache, Quebec (Saint-Eustache, Québec), 1905. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, legs du Dr et de Mme Charles F. Martin (1956.1148). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal, Brian Merrett.



Scène de canal, 1902. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel, Calgary. Mention de source : Maison de vente aux enchères Heffel.



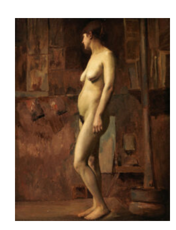
Self Portrait (*Autoportrait*), 1881. Collection du Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston, don de M. et Mme Stewart Brymner Dawson, 2010 (53-052). Mention de source : Chris Miner.



Sir Donald and Great Glacier, Selkirks (*Le mont Sir Donald et le Grand Glacier, chaîne Selkirk*), s.d. Collection de la Galerie d'art de l'Université de Lethbridge, achetée en 1988 à la suite d'un don de M. Gerald Pencer en 1987 (1991.17).



St. Louis Gate from Without (*La porte Saint-Louis, vue de l'extérieur*), 1876. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (1992-571-17). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



Standing Nude (*Nu debout*), s.d. Collection privée, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel, Calgary. Mention de source : Maison de vente aux enchères Heffel.



A Street in Paris (*Une rue à Paris*), v.1878-1885. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1916 (1220).



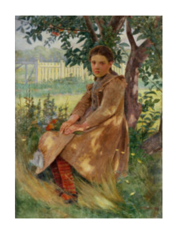
Summer Landscape (*Paysage d'été*), 1910. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, Don du révérend et de Mme Sydenham B. Lindsay (1968.1591). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal, Christine Guest.



Summer (*Été*), 1905. Collection de la Galerie d'art de l'Université de Lethbridge, Kingston, achat, Fonds commémoratif du Chancelier Richardson, 2008 (51-014). Mention de source : Bernard Clark.



The Trinket (*Jeune fille au chapeau bleu [La breloque]*), 1916. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat (1976.371). Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Jean-Guy Kérouac.



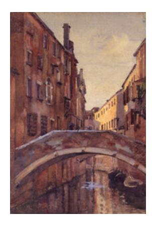
(et Horatio Walker), *Under the Apple Tree* (*À l'ombre du pommier*), 1903. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat (1934.582). Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Jean-Guy Kérouac.



La Vallée Saint-François, Île d'Orléans, 1903. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat (1937.19). Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Centre de conservation du Québec, ministère de la Culture et des Communications / Guy Couture.



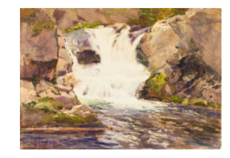
The Vaughan Sisters (*Les sœurs Vaughan*), 1910. Art Gallery of Hamilton, don de Mme Harold H. Leather, 1962 (62.43.12).



Venetian Canal (*Canal vénitien*), 1904. Collection de la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, don de Mme Paul F. Sise (1959.23).



« A Village Street – Memo of Composition (Rue dans un village – Mémo de composition) », tiré du *Pen & Pencil Club Scrapbook* (volume 2), v.1891. Collection du Musée McCord, Montréal, transfert de l'Université McGill (M966.176.29).



Waterfall (*Cascade*), 1898. Collection de Kristin Larsen, Calgary. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel, Calgary. Mention de source : Maison de vente aux enchères Heffel.



The Weaver (*La femme au métier*), 1885. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat, 1929 (1934.10). Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Idra Labrie.



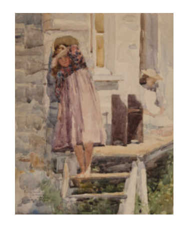
With Dolly at the Sabot-makers (*Avec Dolly chez le sabotier*), 1883. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1884 (35).



A Wreath of Flowers (*Une gerbe de fleurs*), 1884. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, déposée par l'artiste, morceau de réception à l'Académie royale des arts du Canada, Ottawa, 1886 (19).

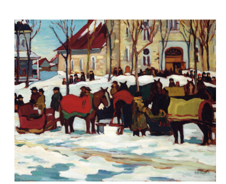


Yale in the Morning, B.C. [Fraser Canyon] (*Yale, le matin, C.-B. [canyon du Fraser]*), 1886. Collection de la Power Corporation du Canada, Montréal. Avec l'aimable autorisation du Agnes Etherington Art Centre, Kingston.

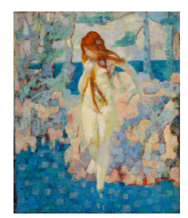


Young Girl Shading Her Eyes (*Jeune fille faisant de l'ombre sur ses yeux*), 1897. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de David R. Morrice (1972.19). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal, Jean-François Brière.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



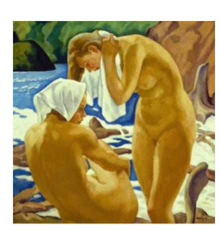
After "Grand Mass," Berthier-en-Haut (*Après la « Grande Messe », Berthier-en-Haut*), 1927, par Kathleen Morris. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, don de William J. Morrice (1927.479). © Succession de Kathleen Morris.



Après-Midi Camaret, v.1913, par Randolph Stanley Hewton. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, don de M. et Mme H. J. Campbell (1969.25.5). Mention de source : Toni Hafkenscheid.



Un bar aux Folies Bergère, 1882, par Édouard Manet. Collection de la Courtauld Gallery, Londres, don de Samuel Courtauld, 1934 (P.1934.SC.234). Mention de source : Wikimedia Commons.



The Bathers (*Baigneuses*), 1937, par Edwin Holgate. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, Fonds Robert Lindsay (1937.664).



Bouguereau's Atelier at the Académie Julian, Paris (*L'atelier de Bouguereau à l'Académie Julian*), 1891, par Jefferson David Chalfant. Collection des Fine Arts Museums of San Francisco, don de M. et Mme John D. Rockefeller 3e, 1979 (1979.7.26).



« British America (Amérique britannique) », 1889, par Rand McNally and Company. Collection de la David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, les bibliothèques de l'Université Stanford, Université Stanford (P952).



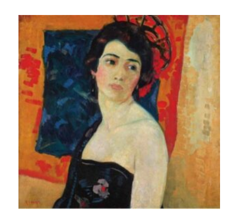
Buffalo Seed (*Graine de Bison*), 2004, par Jane Ash Poitras. Collection du Musée royal de l'Ontario, Toronto, acquise grâce au généreux soutien du Louise Hawley Stone Charitable Trust Fund (2008.114.2).



Canada and the Call (*Le Canada et l'appel*), 1914, par J. E. H. MacDonald. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa (CWM 19940018-001).



« Canadian Trophy (Trophée canadien) » à l'Exposition de Paris, illustration tirée de *The Graphic*, 6 juillet 1878. Mention de source : De Agostini Editore / Biblioteca Ambrosiana.



Carmencita, 1922 ou avant, par Randolph Stanley Hewton. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, Fonds Christine et Pierre Lapointe, don de R. Fournelle (2017.55).



Certificat d'appréciation présenté à William Brymner lors de sa retraite de la Art Association of Montreal, 1921. Fonds William Brymner, Archives de l'Université Queen's, Kingston (CA ON00239 F02414, F3 A3.2).



Chief Crowfoot (*Le chef Crowfoot*), v.1885, par Harry Pollard. Collection des Archives provinciales de l'Alberta, Edmonton (P129).



"Crowfoot," Chief of the Blackfeet Indians (« Crowfoot », chef de la Nation des Pieds-Noirs), 1886, par Oliver Buell. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (C 001871). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



Danaë, 1544-1545, par Titien. Collection du Musée de Capodimonte, Naples. Mention de source : Wikimedia Commons.



Été à Saint-Eustache, v.1906, par Maurice Cullen. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don du Groupe financier Banque Laurentienne (2018.292). Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Denis Legendre.



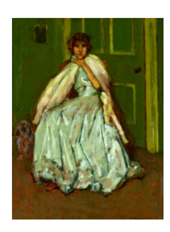
La famille Monet au jardin, 1874, par Édouard Manet. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, legs de Joan Whitney Payson, 1975 (1976.201.14). Mention de source : Wikimedia Commons.



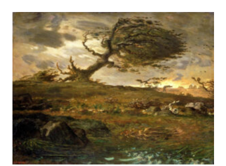
Forest of Fontainebleau, Cluster of Tall Trees Overlooking the Plain of Clair-Bois at the Edge of Bas-Bréau (*Forêt de Fontainebleau, groupe de grands arbres surplombant la plaine du Clair-Bois au bord du Bas-Bréau*), v.1849-1852, par Théodore Rousseau. Collection du J. Paul Getty Museum, Los Angeles, achat, 2007 (2007.13). Mention de source : Wikimedia Commons.



La gare Saint-Lazare, 1877, par Claude Monet. Collection de la National Gallery, Londres, achat, 1982 (NG6479). Mention de source : Wikimedia Commons.



Girl in Green (*Jeune fille en vert*), 1913, par Emily Coonan. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de A. Y. Jackson, CMG, ARC, 1956 (56.56.S).



The Gust of Wind (*Le coup de vent*), 1871-1873, par Jean-François Millet. Collection du National Museum Wales, legs de Margaret Davies, 1963 (NMW A 2475). Mention de source : Wikimedia Commons.



L'honorable Donald A. Smith enfonce le dernier crampon pour compléter le chemin de fer Canadien Pacifique, Colombie-Britannique, 1885. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (C-003693). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc. Mention de source : Alexander Ross.



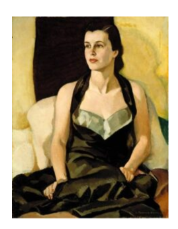
« Hunger (Faim) » tiré du *Pen & Pencil Club Scrapbook* (volume 3), 1896, par Edmond Dyonnet. Collection du Musée McCord, Montréal. Transfert de l'Université McGill (M966.176.103).



Jean Thomson, 1883, par Franklin Brownell. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, don de Stewart Brymner Dawson, 2007 (R13531-3). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



Kicking Horse Pass [about 5000 ft] (*Le col Kicking Horse [environ 5000 pi]*), 1887, par Lucius O'Brien. Image PDP04901 avec l'aimable autorisation du Musée royal et des Archives de la Colombie-Britannique.



Lady in Black (*Dame en noir*), v.1936, par Lilias Torrance Newton. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs de William Gilman Cheney (1939.699). © Succession de Lilias Torrance Newton.



The Man That Always Rides, Blackfoot (*L'homme à cheval, Pied-Noir*), v.1849-1856, par Paul Kane. Collection du Musée royal de l'Ontario, Toronto, Collection de l'honorable George William Allan, Galerie Daphne Cockwell du Canada : Premiers peuples, don de Sir Edmund Osler (912.1.44).



Membres de l'École des arts d'Ottawa, 1890, photographie de William James Topley. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (PA-201228). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



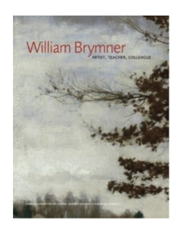
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, février 1900, photographie de Topley Studio. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, achat, 1936 (PA-028157). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



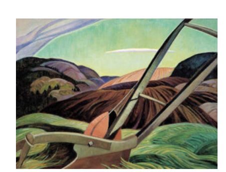
Old Fort, Sulpician Seminary (*Vieux fort, séminaire des Sulpiciens*), v.1931, par Sarah Robertson. Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs de William Gilman Cheney (1943.812).



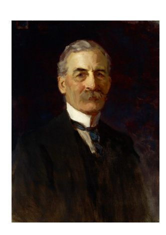
On the Grand River at Doon (*Sur la rivière Grand à Doon*), v.1880, par Homer Watson. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1952 (5900).



Page couverture de *William Brymner: Artist, Teacher, Colleague / William Brymner : peintre, professeur et confrère*, 2010, par Alicia Boutilier et Paul Maréchal. Avec l'aimable autorisation du Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston.



The Plough (*La charrue*), 1931-1933, par Anne Savage. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Arthur B. Gill (1970.1652).



Portrait of William Brymner (*Portrait de William Brymner*), 1919, par Anne Savage. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de l'artiste, 1959 (59.111.O).



Poundmaker, also Known as The Drummer, (c.1842–1886), a Cree Chief, Later Adopted by Crowfoot of the Blackfoot Nation (Poundmaker, également connu sous le nom de The Drummer (v.1842-1886), un chef de la Nation Crie, adopté plus tard par Crowfoot de la Nation des Pieds-Noirs), 1885, par Olivier Buell. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (C 001875). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



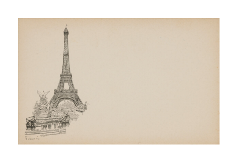
Start Another (*Recommence encore*), 1915, par John Young Johnstone. Collection du Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston, don de Mary Jane Braide à la mémoire de sa mère Janet G. M. Braide, 2010 (53-032). Mention de source : Paul Litherland.



Summertime (*L'été*), 1936-1939, par Prudence Heward. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don d'Eric Klinkhoff (2018.203).



Summit Lake near Lenchoile, Bow River, Canadian Pacific Railway (*Lac Summit près de Lenchoile, rivière Bow, Canadien Pacifique*), 1886, par John A. Fraser. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1982 (28063).



Tour Eiffel, 1889, par Léon-Charles Libonis. Collection du Museum of Fine Arts, Boston, Archives de cartes postales Leonard A. Lauder – don de Leonard A. Lauder (2012.9434).



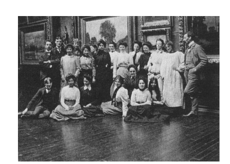
Venice at the Golden Hour (*Venise à l'heure dorée*), v.1901-1902, par James Wilson Morrice. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, legs de Gwendolen Rutherford Caverhill (1949.1005). Mention de source : Musée des beaux-arts de Montréal.



William Brymner, v.1910, photographe inconnu. Bibliothèque et archives du Musée des beaux-arts du Canada (NGC L&A, 18v album Dyonnet).



William Brymner avec un groupe d'étudiantes, juin 1918, photographe inconnu. Bibliothèque et archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (NGC L&A 035453).



William Brymner et ses élèves à la Art Association of Montreal, 1902. Fonds Jean-Marie Gauvreau, Centre de conservation, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal (MSS-002). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

L'ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice de la rédaction et du programme d'éducation
Jocelyn Anderson

Directrice de la rédaction en français
Annie Champagne

Directrice du site Web et de la mise en page
Simone Wharton

Réviseure
Sarah Brohman

Réviseur linguistique (anglais)
Cy Strom

Correctrice d'épreuves (anglais)
Alison Reid

Traductrice
Christine Poulin

Réviseure linguistique (français)
Amélie Pronovost

Correctrice d'épreuves (français)
Ginette Jubinville

Adjointe principale à la recherche iconographique
Stephanie Burdzy

Conception de la maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Titre: William Brymner : sa vie et son œuvre / Jocelyn Anderson
Noms: Anderson, Jocelyn, 1986- auteur. | Brymner, William, 1855-1925.
Peintures. Extraits. |
Institut de l'art canadien, organisme de publication.
Description: Publié aussi en anglais sous le titre : William Brymner: life & work.
Identifiants: Canadiana 20200362852 | ISBN 9781487102401 (HTML) | ISBN
9781487102418 (PDF)
Vedettes-matière: RVM: Brymner, William, 1855-1925. | RVM: Brymner, William,
1855-1925—Critique et
interprétation. | RVM: Peintres—Canada—Biographies. | RVMGF: Biographies.
Classification: LCC ND249.B83 A5314 2020 | CDD 759.11—dc23